Numeri pubblicati:

n. 15/16
Il senso delle soggettività. Ricerche semiotiche
a cura di Dario Mangano e Bianca Terracciano

n. 14
Mangiare: istruzioni per l'uso. Indagini semiotiche
a cura di Gianfranco Marrone e Alice Giannitrapani

n. 13
Il peritesto visivo. Copertine e altre strategie di presentazione
a cura di Luca Acquarelli, Michele Cogo, Francesca Tancini

n. 11/12
Passioni collettive. Cultura, politica, società. Laboratori
a cura di Dario Mangano e Bianca Terracciano

n. 10
A. J. Greimas - Ventesimo anniversario della morte

n. 9
Viaggio nei social network
a cura di Nicola Bigi e Elena Codeluppi

nn. 7/8
La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale.
Atti del XXXVIII Congresso AISS - Laboratori
a cura di Maria Claudia Brucculeri, Dario Mangano, Ilaria Ventura

n. 6
Guide turistiche.
Spazi, percorsi, sguardi
a cura di Alice Giannitrapani e Ruggero Ragonese

n. 5
Computer Games.
Between Text and Practice
a cura di Dario Compagno e Patrick Coppock

nn. 3/4
Il discorso del design.
Pratiche di progetto e saper-fare semiotico
a cura di Dario Mangano e Alvise Mattozzi

n. 2
Riscrivere lo spazio.
Pratiche e performance urbane
a cura di Elena Codeluppi, Nicola Dusi, Tommazo Granelli

n. 1
Mutazioni sonore.
Sociosemiotica delle pratiche musicali
a cura di Patrizia Calefato, Gianfranco Marrone, Romana Rutelli

Senso e sensibile
Prospettive tra estetica e filosofia del linguaggio

a cura di Paolo Leonardi e Claudio Paolucci

indice

libro degli abstract

Daniele Barbieri

Verità e vissuto del testo estetico: una tesi in nuce

A partire da un testo poetico, è possibile produrre diversi livelli di interpretazione, a seconda degli elementi che si mettono in gioco. A ogni livello il lavoro critico può produrre un'interpretazione del testo, che si configura come un'asserzione (di solito complessa) su qualche aspetto del mondo. In quanto tale, e qualunque essa sia, questa interpretazione verrà discussa in termini di valore di verità: ovvero se essa sia accettabile nei confronti del mondo; e se davvero il testo poetico la giustifichi.

Per quanto buona sia un'interpretazione critica, tuttavia, nessun lettore di testo poetico se ne accontenterebbe mai come sostituto del testo originale. Per bene che vada, la migliore riduzione critica verrà considerata una buona chiave per la propria personale lettura. Un testo poetico (o in generale un testo estetico) non è dunque riducibile a un'asserzione, per quanto complessa, dotata di valore di verità.

Ci sembra piuttosto che quello che caratterizza un testo estetico sia la necessità sostanziale e insostituibile di un *percorso di fruizione*, che si configura, nel suo complesso, come *un'esperienza vissuta*. Questa esperienza ha certi aspetti in comune con il percorso di un'esperienza mondana, con la differenza cruciale di essere stata progettata da un soggetto intenzionale (l'autore) e di svolgersi in buona parte all'interno del dominio del senso.

Giuditta Bassano

***Blue Highways*: come costruir(si) un viaggio dentro L'America**

Rispetto al problema del 'senso percettivo', nelle pagine che seguono allarghiamo la questione, oltre la problematica che riguarda in modo diretto il senso dei testi visivi, a un ambito che ci sembra fonte di un interesse inesaurito: quello degli effetti che si possono produrre anche quando emergono all'interno di un testo letterario, nell'integrazione fra modalità cognitive e percettive. Questa scelta, lungi dal privilegiare solo una pratica analitica semiotica, riguarda da vicino anche la teoria estetica nella sua varietà di discipline e posizioni. Con Mikel Dufrenne, infatti, "l'estetica si insinua un po' dappertutto [...]. Tutto il pensiero occidentale se ne è occupato senza nominarla, fino a Baumgarten" (Dufrenne, 1969, p. 54). In questa direzione, considereremo le prime trenta pagine di un romanzo cult della letteratura americana, Blue Highways, che ha a che fare con il senso del viaggio e con il senso percettivo della visione. Alle considerazioni che ne trarremo, seguirà la discussione del *senso narrativo* che hanno ventitré foto, che troviamo nel libro come intersezioni al testo narrativo vero e proprio.

Francesco Bellucci

Sensibile e intellegibile in C. S. Peirce

Si sa che Kant aveva negato il "continuismo" leibniziano: la differenza tra sensibilità e intelletto non è logica (di grado), ma trascendentale (di natura). Nei saggi anticartesiani Peirce riuniva l'estetica e la logica trascendentale sotto una semiotica generale: sensibilità e intelletto hanno la stessa forma inferenziale o segnica. Se pure questo vale per il rifiuto giovanile dell'*intuere* cartesiano, lo stesso non si può dire della *Semeiotic* peirciana della maturità. A partire dal 1885, infatti, Peirce recupera l'*Anschauung* kantiana. La filosofia della matematica della *Methodenlehre* diviene così una teoria del pensiero diagrammatico nella quale alle nozioni kantiane di "concetto" e "intuizione" vengono rispettivamente sostituite le nozioni di "simbolo" e "icona".

Claudia Bianchi

Slurs: un'introduzione

Gli *slurs* sono quelle espressioni offensive e denigratorie che colpiscono individui e categorie di individui (identificati di volta in volta sulla base di razza, nazionalità, religione, genere, orientamento o preferenza sessuale) in virtù della sola appartenenza a quella categoria. In questo articolo distinguo le strategie di trattamento degli slurs in due prospettive, semantica e pragmatica: secondo la strategia semantica, il contenuto offensivo di tali espressioni è parte del loro *significato* letterale, mentre secondo la strategia pragmatica il contenuto offensivo viene veicolato dall'*uso* che di tali espressioni si fa in contesti particolari. Articolo ciascuna prospettiva in una varietà di proposte, identificando ogni volta una serie di obiezioni. Alle prospettive semantica e pragmatica si contrappone la strategia deflazionista, secondo cui gli slurs sono semplicemente parole *proibite*, in virtù di un decreto emesso nei loro confronti da individui, gruppi, autorità o istituzioni rilevanti. L'esame delle strategie presenti in letteratura, e delle obiezioni sollevate contro di esse, mi permette di identificare alcuni tratti che caratterizzano il funzionamento degli epiteti denigratori rispetto ad altre espressioni del linguaggio: tali tratti devono costituire altrettante condizioni di adeguatezza per ogni trattamento degli slurs.

Eleonora Caramelli

Hegel: tragedia, linguaggio, ricordo

L'intervento declina la costellazione tra senso, sensibile e parola a partire dall'accostamento tra la prima figura della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, la certezza sensibile, in cui il linguaggio gioca un ruolo decisivo, e la figura del soggetto etico che compare nei capitoli VI e VII. Stabilendo un legame tra l'effetto prodotto dall'enunciazione della certezza sensibile e l'azione del soggetto etico e tragico, che è affine alla certezza sensibile ma nell'ordine dello spirituale, cerchiamo di mettere in luce come l'effetto linguistico dell'enunciazione sia la trasformazione di una certa presenza in una certa assenza. La specificità del movimento della parola,che nell'*Enciclopedia* sarà contraddistinto da un'ascesa unidirezionale, è nella *Fenomenologia* un movimento co-

stitutivamente duplice, che fa del sensibile l'*exemplum* dell'idea. Tale movimento, che assomma l'elevazione verso la trasparenza del concetto e la ridiscesa verso il sensibile, a questo punto spiritualizzato, mette capo alla funzione dell'*Erinnerung*, della memoria, nell'ordine della quale l'immediatezza del dato perduta per sempre, che la verbalizzazione stessa contribuisce a dissolvere, viene ricomposta, come mediata, nella parola del ricordo. Il linguaggio conferisce spessore mnestico alle cose facendone eventi e consente di tradurre la loro immediatezza nell'ordine reversibile (ovvero sempre traducibile) del senso.

Moira De Iaco

I *ready-made* di Duchamp e il *vedere-come* in Wittgenstein

I ready-made di Duchamp presentano un'occasione di riflessione sullo statuto dell'opera d'arte, ovvero ci conducono a porre l'interrogativo circa cosa chiamiamo arte. Per via della messa in gioco di questa operazione riflessiva sono entrati a far parte di quella che noi oggi chiamiamo arte concettuale. Davanti a un ready-made siamo chiamati a vedere-come: ma in che senso vediamo-come gli oggetti che costituiscono i ready-made? Il vedere-come dei ready-made è assimilabile a quello degli esempi wittgensteiniani?

Francesca Ervas, Elisabetta Gola

Lessico e immaginazione nella traduzione delle metafore

Per dare una risposta a tale domanda, discuteremo dapprima alcune proposte teoriche (Lakoff & Johnson 1980, Davidson 1978) che cercano di dar conto della specificità della metafora rispetto ad altri fenomeni linguistici, legandola al suo potere di evocare immagini. Ci soffermeremo, in particolare, a discutere una recente proposta teorica (Carston 2010) che vede la metafora come inserita in un continuum di casi linguistici, come ad esempio la polisemia, che richiedono una modulazione pragmatica e non necessariamente la creazione di un'immagine. Prenderemo poi in considerazione le principali strategie traduttive delle metafore (equivalenza semantica, sostituzione, parafrasi) in relazione alla loro capacità di preservare nel testo di arrivo l'immagine evocata dal lessico utilizzato per creare la metafora nel testo di partenza. Porteremo vari esempi per ciascuna strategia traduttiva, per mostrare come sia la metafora che la polisemia presentino un continuum di possibilità traduttive che richiedono non solo l'immaginazione ma anche una conoscenza fine del lessico.

Riccardo Finocchi

Sette indizi sulla creatività: tra Estetica, Semiotica e Filosofia del Linguaggio

Questo saggio è dedicato alla questione della "creatività". Tale nozione è indagata a partire dalle tre prospettive dell'Estetica, della Semiotica e della Filosofia del Linguaggio, e affrontata attraverso sette annotazioni o brevi paragrafi, al contempo interdipendenti e indipendenti. Il saggio non mira a fornire una nuova idea di creatività, ma a raccogliere riflessioni differenti relative a questo tema, con lo scopo di fornire una definizione di creatività e di mostrare il ruolo da essa giocato nelle discipline citate. A tal fine verranno forniti anche esempi tratti dalla vita quotidiana.
Scopo di questo testo è, inoltre, quello di mostrare come proprio la nozione di creatività si presti ad essere terreno di indagine comune tra queste tre discipline.

Andrea Marino

Percezione e riferimento

Keith Donnellan nel suo articolo del 1966 considera alcuni casi in cui ci si potrebbe chiedere se ci sia stato fallimento referenziale. Un parlante domanda "l'uomo col bastone è il professore di storia?", ma lì dove egli credeva che ci fosse un oggetto in realtà non c'è nulla. Forse, scrive Donnellan, in questo caso il riferimento fallisce. Forse, aggiunge, è stato un "gioco di luci" a indurre il parlante a credere che ci fosse qualcosa.
Nel 2004, analizzando la teoria dei blocchi di Donnellan (1974) sui fallimenti referenziali, Joseph Almog presenta alcuni casi in cui sembra che il riferimento fallisca. Le antiche popolazioni della Scandinavia osservarono la potenza del fulmine e usarono il nome "Thor" per riferirsi alla divinità che lo governa e lo incarna. Ciò nonostante è corretto dire che il riferimento alla divinità fallisce e sembra che non si possa nemmeno sostenere che ci sia semplicemente riferiti al fulmine.
Ora, le teorie referenziali di Donnellan e Almog sono entrambe dichiaratamente non *soddisfazionali*, per quanto riguarda sia le descrizioni che i nomi propri. Non è, cioè, il soddisfacimento di un predicato ad assicurare la riuscita del riferimento e non è, dunque, nemmeno il suo mancato soddisfacimento a determinarne il fallimento. Eppure nelle situazioni appena menzionate il riferimento fallisce: come mai?
In entrambi i casi il parlante percepisce qualcosa e intende riferirsi a un oggetto che è strettamente correlato alla sua percezione, nella fattispecie ne è la causa. Tale stretta relazione tra causa-percezione-proferimento – e questa è la conclusione che traggo dall'analisi – non è sufficiente ad assicurare la riuscita del riferimento.
Nell'ultima parte dell'articolo propongo i punti fondamentali della mia teoria degli atti referenziali, con cui si possono risolvere questo e altri tipi di problemi dando una spiegazione unitaria del riferimento riuscito e del fallimento referenziale.

Stefano Marino

Hans-Georg Gadamer: idealismo linguistico o realismo?

Ontologia e filosofia del linguaggio rappresentano indubbiamente due fra gli aspetti più importanti del pensiero di Hans-Georg Gadamer. Esse sono al centro della

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

terza parte di *Verità e metodo*, dedicata all'analisi dell'universalità della componente linguistica nella nostra esperienza del mondo, condensata infine nella celebre frase: "L'essere, che può venir compreso, è linguaggio". Ora, negli oltre 50 anni di "storia degli effetti" di *Verità e metodo* questi aspetti del pensiero gadameriano hanno spinto diversi interpreti, soprattutto in Italia, a interpretare tale pensiero come una forma di "linguismo". Nel mio saggio cercherò di mostrare come questa interpretazione sia essenzialmente il frutto di malintesi e di un'erronea tendenza a leggere la filosofia di Gadamer alla luce di certi sviluppi successivi del pensiero ermeneutico, come il "pensiero debole" di Vattimo e il neopragmatismo di Rorty (essi sì inclini a una derealizzazione del mondo e ad una sorta di idealismo linguistico). In questo modo, tenterò anche di mostrare come Gadamer sia rimasto sostanzialmente estraneo ai cosiddetti sviluppi in senso postmoderno dell'ermeneutica e, soprattutto, come la sua concezione del rapporto essere/linguaggio possa semmai venire interpretata come una varietà di realismo, anziché come un idealismo della linguisticità.

Gianfranco Marrone
Livelli di senso: dal gustoso al saporito
Riprendendo i propositi dell'ultimo Greimas (*Dell'imperfezione*), poco ascoltati dalla ricerca semiotica successiva, vorrei provare a capire se nel campo del gusto sia possibile proporre qualcosa di simile a quanto s'è fatto nel campo del visivo, ponendo differenze precise fra un gusto 'figurativo' (che chiamerei linguaggio *gustoso*) e un gusto 'plastico' (che chiamerei *saporito*). Se infatti si è insistito molto, e giustamente, sul carattere sinestetico della sensorialità gustativa, poco s'è detto dei nessi, e dei distinguo, fra una percezione gustativa intellettualistica (riconoscimento di figure del mondo già date secondo 'griglie di lettura' di carattere semantico) e un'altra di carattere prettamente estesico che, appoggiandosi sulla prima, produce significazioni ulteriori, non riproducibili linguisticamente. Come funziona, se funziona, una *saisie esthétique* del gusto? Per rispondere a questa domanda, ci appoggeremo su brevi analisi di testi di varia natura.

Michele Palmira e Delia Belleri
Cos'è il disaccordo estetico?
Lo scopo del presente contributo è analizzare il fenomeno del disaccordo doxastico e offrirne una definizione. I casi cui ci interesseremo sono quelli in cui un parlante dice "La Gioconda è bella" ed un altro dice "La Gioconda non è bella".
Distingueremo il disaccordo pratico dal disaccordo doxastico, sostenendo che la natura del disaccordo estetico è doxastica. Discuteremo poi una definizione di disaccordo doxastico che riposa su una relazione di coordinazione tra il soddisfacimento delle condizioni di accuratezza di atteggiamenti doxastici quali accettazioni, rifiuti, etc. Questa definizione, che chiameremo *Accuracy View*, ingloba la semantica composizionale vero-condizionale sviluppata nel lavoro pionierisitco di David Kaplan *Demonstratives*.
Nella seconda parte dell'articolo affronteremo la tesi secondo cui solo una relativizzazione del predicato di verità a contesti di valutazione può spiegare il disaccordo estetico. Rifiuteremo questa tesi argomentando che l'*Accuracy View* non deve necessariamente accettare il relativismo aletico. Infine, proporremo una nuova versione dell'*Accuracy View*, che chiameremo la *Unified Accuracy View*. La virtù di questa definizione è la sua neutralità rispetto a resoconti semantici alternativi – sia relativisti che non relativisti - del disacorso estetico.

Roberta Paoletti
Classificare, sentire e tradurre: poesia e origine del linguaggio nel giovane Herder
L'articolo presentato ricostruisce gli elementi che compongono la teoria del linguaggio in Johann Gottfried Herder: la relazione tra la teoria del linguaggio e la riflessione estetica.
Il contributo è organizzato in quattro paragrafi: i primi tre definiscono tre concetti fondamentali che permettono di dar conto dell'origine umana del linguaggio (paragrafo 4).
Il primo è il "classificare" (*einteilen*). In questo paragrafo si mostra come la rivalutazione della sensibilità in estetica, sulla scorta delle riflessioni di Baumgarten, costituisca un passo fondamentale per decostruire la cultura wolffiana e ridefinire la classificazione nei termini di un recupero del senso originario contenuto nella poesia primitiva.
Nel secondo paragrafo si è dato spazio al concetto del "sentire" (*fühlen*). Sempre in dialogo con Baumgarten, Herder tenta di sottrarre l'estetica dalla posizione subalterna alla logica. Il ruolo della logica deve invece essere "descrittivo" e non "prescrittivo": essa restituisce una chiarificazione delle esperienze che l'anima compie attraverso le sue forze che si dispiegano nel mondo.
Il terzo paragrafo, sul concetto del "tradurre" (*übersetzen*), chiude ritornando sulla questione della poesia originaria, che custodisce il senso dei processi di evoluzione dell'umanità, essenziali per decostruire i concetti astratti della cultura moderna.
Sulla base di questi tre passaggi concettuali è possibile, infine, comprendere meglio il senso della *Besonnenheit* herderiana.

Rita Paonessa
Descrivere o non descrivere? Lingua e percezione/riconoscimento di una faccia
Nella testimonianza oculare, descrivere la faccia del colpevole può influenzarne il riconoscimento, sia negativamente (*verbal overshadowing effect*) sia positivamente (facilitazione verbale). Questo effetto è moderato da molteplici variabili (qualità della descrizione, caratteristiche del testimone e del colpevole, fattori basati sulla

codifica, intervallo evento vissuto - ricordo/descrizione dell'evento, metodi per ottenere la descrizione, discrepanza tra competenza verbale e *perceptual expertise*, intervallo descrizione-identificazione, differenze individuali, tempo dato per descrivere).
Considereremo questo caso nell'orizzonte della cosiddetta ipotesi Sapir-Whorf. Quest'ipotesi è stata interpretata come determinismo linguistico. Secondo noi, invece, essa afferma che la lingua gioca un ruolo centrale dal momento che fornisce set di "scelte di interpretazione" (ma questo non è mero determinismo linguistico) e che c'è una relazione complessa tra costruzioni linguistiche, ambiente, bisogni sociali, implicazioni storiche, pensiero comune e norme culturali.
Dunque, sia la testimonianza oculare sia l'ipotesi Sapir-Whorf implicano una lingua che seleziona differenti insiemi di elementi pertinenti e un'interazione complessa tra variabili linguistiche e non linguistiche.

Elisabetta Sacchi
Particolarità, contenuto e fenomenologia: il dilemma del rappresentazionalismo
L'obiettivo del presente lavoro è di muovere una critica a una posizione molto influente circa la natura della dimensione fenomenica degli stati esperienziali sostenendo che tale posizione non supera alcuni requisiti di adeguatezza esplicativa e che pertanto andrebbe respinta. Il nostro bersaglio polemico è il *rappresentazionalismo* che, in via preliminare, possiamo caratterizzare come quella posizione che tratta la dimensione fenomenica degli stati esperienziali nei termini della nozione di rappresentazione mentale e di contenuto di una rappresentazione mentale. Quel che sosteniamo è che benché tale posizione risulti estremamente attraente nella misura in cui evita la postulazione di proprietà intrinseche e irriducibili dell'esperienza, tuttavia il tentativo che essa persegue di dar conto della fenomenologia nei termini di contenuto rappresentazionale rischia di consegnarci o un resoconto fenomenologico inadeguato o un inadeguato resoconto del contenuto. Ciò costituisce a nostro avviso il dilemma del rappresentazionalismo.

Marco Santambrogio
La verità su Humbert Humbert
La tesi per cui i romanzi e la letteratura di *fiction* in genere sono uno strumento per scoprire e comunicare verità e quindi per istruire ed educare, è la *tesi cognitivista*. Sottoscritta da Aristotele, Orazio, Torquato Tasso, il Dottor Johnson, Emile Zola, Gyorgy Lukacs e innumerevoli altri, la tesi è stata attaccata negli ultimi decenni da diversi filosofi, tra cui Jerome Stolnitz (1992). Questi filosofi hanno sostenuto che, se si chiedesse ai cognitivisti di fornire qualche esempio di verità che hanno imparato dalle opere d'arte, le migliori risposte che se ne otterrebbero sarebbero generalizzazioni sulla natura umana di disarmante banalità. La conclusione di Stolnitz è che non esistono verità artistiche, nemmeno una.
L'assunzione centrale degli anticognitivisti è che i romanzieri fanno solo finta di fare affermazioni vere, ma in realtà non affermano niente. Gli enunciati dichiarativi di cui sono composti i romanzi – "Humbert Humbert amava Lolita" ne è un esempio paradigmatico – sono solo veri-per-finta o veri-in-una-storia. Poiché la verità-per-finta e la verità-in-una-storia non sono la stessa cosa della verità e i verbi come *conoscere* e *apprendere* sono verbi fattivi, sembra che la tesi anticognitivista effettivamente segua da quella assunzione.
Una tesi diversa, sottoscritta da David Lewis ("Truth in Fiction", *Philosophical Papers*, Oxford University Press) e molti altri, è che un enunciato come "Humbert Humbert amava Lolita" dev'essere inteso come abbreviazione di "Nella *Lolita* di Nabokov, Humbert Humbert amava Lolita", che è un enunciato vero. Segue da questa tesi che i romanzi ci offrono la possibilità di scoprire verità modali. Questo giustifica però solo un cognitivismo molto debole.
Voglio sostenere che una forma più robusta di cognitivismo non richiede nulla di meno della semplice verità di enunciati come "Humbert Humbert amava Lolita" e inoltre degli esistenziali negativi come "Humbert Humbert non esiste". Fornisco un argomento per sostenere che quegli enunciati sono effettivamente veri, anche se non disponiamo al momento di una teoria semantica adeguata. Sollevo inoltre alcuni dubbi sulla teoria, sottoscritta da Kendall Walton e Lewis, per cui I romanzieri fingono soltanto (*pretend*) di fare affermazioni vere.

Claudia Stancati
Linguaggio, creatività e ontologia: Bachelard tra scienza e poesia.
Tra gli autori del secolo scorso, segnato dalla svolta linguistica, se c'è un pensatore che ha saputo percorrere entrambe le strade filosofiche è stato, a nostro avviso, Gaston Bachelard. Egli, mostrando tutta la complessità di una filosofia dell'oggetto in relazione alla evoluzione della scienza contemporanea, ha esercitato per questa via una critica del senso comune riguardo alla percezione e alla funzione del linguaggio, e, attraverso la poetica degli elementi e della *rêverie*, ha saputo esplorare le dimensioni più profonde del nostro rapporto con la dimensione del sensibile.
Bachelard, uomo del teorema e del poema, mostra come immaginazione e ragione, benché opposti, generino, in interazione, processi creativi da cui nascono tanto la scienza quanto l'arte, e la poesia in particolare. In questo quadro il tema del linguaggio è centrale e trasversale. Da un lato il razionalismo applicato, dall'altro l'immaginazione attiva, si servono del linguaggio per definire, attraverso differenti slittamenti metaforici, un approccio alla realtà. Nel primo caso, quello del linguaggio della scienza, la creatività lavora rompendo i quadri consolidati del sapere scientifico e distruggendo gli ostacoli epistemologici annidati nel linguaggio ordi-

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

nario e nel senso comune; nel secondo caso, quello della poetica degli elementi, la creatività linguistica mostra sensi multipli ed imprevedibili. In entrambe i casi si tratta di uno stato di «révolution sémantique permanente» (Gaston Bachelard, *Le matérialisme rationnel*, Paris, PUF, 1953, p.215.).

Alessia Tomaino

Comprendere un corpo che parla. L'attenzione estetica della parola psicoanalitica.

Il problema del legame tra la dimensione sensibile del linguaggio e la sua significazione, se affrontato dal punto di vista della cosiddetta cura della parola (la psicoanalisi), consente di mettere in luce alcuni aspetti della comunicazione tout court che hanno direttamente a che fare con problemi di ordine estetico (Gagnebin 1984, 1994) e che possono sfuggire ad altre tipologie di indagini sul linguaggio. Quello che mi propongo di mostrare è come la riflessione psicoanalitica, tanto da un punto di vista metodologico che teorico, sia in grado di fornire delle risposte in merito al problema della comprensione linguistica attraverso un'indagine sulla percezione sonora della parola del paziente e sul tipo di ascolto messo in atto dall'analista e descritto da Freud come legato a *un'attenzione fluttuante e sospesa* (Freud 1912). Ponendo l'accento sull'importanza che la dimensione estetica, sia come riflessione sull'arte sia come disciplina del sensibile, assume nell'universo del discorso psicoanalitico (Green 2011, De Muzan 1977, Lacan 1953), si potrà affrontare il correlato problema dell'interpretazione e dunque della comprensione che in questo ambito assume il particolare onere della cura (Danon-Boileau 2007). La nostra ipotesi è che prendendo in seria considerazione la dimensione sensoriale della parola nella seduta sia possibile chiarire diversi aspetti di questa pratica: da quelli più direttamente legati alla clinica a quelli che la avvicinano a problemi di natura estetica (Ogden 2012). La psicoanalisi, inoltre, ci fa vedere come il corpo-parlante dell'analizzando risuona nella seduta e scandisce il ritmo della costruzione semantica passando attraverso la voce-corpo dell'analista. Essa ci serve, allora, da modello epistemologico per capire come il significato dei nostri atti linguistici passi necessariamente attraverso i sensi.

Silvia Viti

***Moving images move us*. Estesia, apprentissage e nuovi regimi del senso nel modello delle interazioni in presenza di Eric Landowski**

L'obiettivo di questo contributo è quello di riflettere su come la tematica dell'estesia sia divenuta un concetto chiave per la semiotica contemporanea. In particolare, approfondiremo in queste pagine la proposta di Eric Landowski, padre della così detta *sociosemiotica*, tentando di soppesarne la portata "rivoluzionaria" non tanto per il dibattito filosofico sull'estesia all'interno del quale simili riflessioni hanno una lunga tradizione, quanto piuttosto per l'economia della disciplina semiotica; il lavoro di Landowski ha infatti dato il via a un recupero dell'eredità fenomenologica e a una sua più piena assunzione da parte della semiotica greimasiana. Con l'aiuto di un testo artistico - un breve estratto del progetto video art *Provenance* di Fiona Tan in mostra al padiglione tedesco della 53° Biennale di Venezia cercheremo quindi di andare a definire meglio quale teoria dell'estetica sia implicata dal modello della presa di Landowski.

Roberta Martina Zagarella

Sensi e senso comune. La sinestesia come struttura basilare del consenso

Uno degli aspetti interessanti del legame tra la dimensione sensibile e quella linguistica riguarda l'analisi del senso comune nella sua doppia valenza di senso percettivo e di senso linguistico.

A partire dalla definizione aristotelica di sinestesia (dal greco *syn*= insieme e *aisthesis*=sensazione) come capacità di immediata comprensione delle azioni e delle passioni di un altro uomo, che si forma nel co-vivere degli uomini e nel comunicarsi reciprocamente discorsi e ragionamenti (Cfr. *EN* 1170b 10-14) ci si interrogherà sullo statuto epistemologico del consenso retorico e sui suoi presupposti.

In particolare si sosterrà che la sinestesia costituisce uno di questi presupposti. Si individuerà in questa nozione aristotelica una delle strutture basilari dell'intersoggettività originaria e della creazione di uno spazio della certezza (intesa in senso vichiano-wittgensteiniano e non cartesiano), uno dei concetti chiave per comprendere il ruolo della relazione e della dimensione sociale, una delle condizioni di possibilità del consenso e del linguaggio stesso.

Per mostrare ciò si prediligerà un approccio antropologico piuttosto che neuropsicologico all'analisi della sinestesia, che non crei cesure tra l'essere umano e il mondo in cui vive e che connetta l'intrinseca debolezza del bambino non solo alla socialità umana ma al *principio di credulità* (Cfr. Reid 1764, cap. 6, sez. 23), che è la disposizione a credere a quello che gli altri ci dicono.

Si terrà sullo sfondo quel filone di studi sulla sinestesia che va da Herder e Reid all'antropologia filosofica novecentesca e ci si avvarrà dei risultati degli studi contemporanei sulla simulazione incarnata e sull'empatia prelinguistica.

book of abstracts

Daniele Barbieri

Truth and experience in the aesthetical text: a thesis

Starting from a poetic text, it is possible to produce different levels of interpretation, depending on the elements that are put into play. At each level, the critical work can produce an interpretation of the text, which takes the form a statement (usually complex) on some aspects of the world. As such, and whatever it may be this interpretation, it will be discussed in terms of truth value: that is, if it is acceptable about the world, and if indeed the poetic text justifies it.

As good as a critical interpretation can be, however, no reader of poetry would never settle it as a substitute of the original text. At its best, the most acclaimed critical reduction would be taken as a good key for your own personal reading. A poem (or in general an aesthetic text) is therefore not reducible to a statement, however complex, with a truth value.

It seems to us rather than what characterizes an aesthetic text is the need of a substantial and irreplaceable *path of fruition*, which is configured as a *lived experience*. This experience has certain features in common with the path of a mundane experience, with the crucial difference that it has been designed by an intentional subject (the author) and takes place largely within the domain of meaning.

Giuditta Bassano

***Blue Highways:* how to build a journey inside America**

Here we'd like to bring together some questions about the way images makes sense - well beyond visuals texts *strictu sensu*: we'll look at the rich field of images's values emerging by the creative power of literary texts - when integrating perspectives coming from both cognition and perception dimensions. Our interest doest's privilege the semiotic practice, while the whole field of aesthetic thought is directly connected with such problems. As Mikel Dufrenne argues, indeed, "Aesthetics deals with every aspect of western thought, as we can say that it has always been central, long before Baumgarten and the german thinkers emphasised it as a key concept" (Dufrenne, 1969, p. 54). We'll start analysing the text of an american literary bestseller, *Blue Highways*, which interests the meaning of the journey and deals with some crucial problems about perception. Considering twentytree photos as appearing "in" the text splitting the verbal narration, we'll analyse the sense they plays, at first because of the relation they have with the verbal text of the book.

Francesco Bellucci

Sensible and intelligibile in C. S. Peirce

It is well known that Kant rejected Leibniz's "continuism": the difference between sensibility and understanding is not logical (difference of degree) but transcendental (difference in kind). In his anti-Cartesian essays Peirce gathers aesthetic and logic under a general semiotics: sensibility and understanding share the same inferential and semiotic form. Although this is true of the young Peirce's rejection of the Cartesian intuition, yet the same cannot be said of Peirce's mature *Semeiotic*. From 1885 onwards, indeed, Peirce recovers Kant's *Anschauung*. The philosophy of mathematics contained in the *Methodenlehre* therefore becomes a theory of diagrammatic thinking in which Kant's notions of "intuition" and "conception" are changed into those of "symbol" and "icon", respectively.

Claudia Bianchi

Sulrs: an introduction

Slurs are derogatory terms targeting individuals and groups of people on the basis of race, nationality, religion, gender or sexual orientation. In my paper I distinguish the treatments of slurs in two perspectives: according to the semantic perspective, the derogatory content of slurs is part of their conventional meaning, while according to the pragmatic perspective, it is merely conveyed in context. I contrast both perspectives to Anderson and Lepore's deflationary proposal, according to which slurs are prohibited words not in virtue of any content they communicate, but rather because of relevant edicts surrounding their prohibition. I present a variety of proposals, and raise objections to the three perspectives: my aim is to characterize a set of distinctive features, acting as adequacy conditions for any account of slurs.

Eleonora Caramelli

Hegel: tragedy, language, memory

The paper focuses on the complex of sense, sensible and word confronting the first shape of the *Phenomenology of spirit*, the sense-certainty, where the language play a fundamental role, and the shape of the ethic subject of chapters VI and VII. In the connection between the effect product by the enunciation of the sense-certainty and the action of the ethic, tragic subject, that is the same of the sense-certainty but in the dimension of the Spirit, I wish to interpret the effect product by the enunciation as a transformation of a certain presence in a certain absence. The specificity of the movement of the word, which in the *Encyclopedia* is a movement without return, is in the *Phenomenology* fundamentally twofold and transforms the sensible in the *exemplum* of the idea. This movement, that unifies the rise toward the concept with the descent toward the sensible, now spiritualized, realizes himself in the function of *Erinnerung*, in which the lost immediacy of the given is reassembled as mediated. The language gives mnestic texture to the things and allows to translate the immediacy in the reversible order of the sense.

Moira De Iaco

Duchamp's *ready-made* and Wittgenstein's *seeing-as*

Duchamp with his ready-made gives us the opportunity to think about the status of the artwork. They lead us to put the question about what we call art. Due to the bringing into play of this operation of thought the ready-made have become part of what we call conceptual art. Before a ready-made we are called to see-as:

but what means seeing-as objects that make the ready-made? The seeing-as of the ready-made is similar to what of Wittgenstein's examples?

Francesca Ervas, Elisabetta Gola
Lexicon and imagination in metaphors traduction
This paper aims at answering the question: "Is it possible metaphor translation?". To give an answer to such a question, we will first discuss some theoretic proposals (Lakoff & Johnson 1980, Davidson 1978) that give an account of metaphor specificity when compared to other linguistic phenomena, by connecting it with its power to evoke images. We will focus our attention, in particular, on a recent theoretic proposal (Carston 2010) that includes metaphor in a continuum of linguistic cases, as for instance polysemy, requiring a pragmatic modulation and not necessarily the creation of an image. We will then consider the main strategies for metaphors translation (semantic equivalence, substitution, paraphrase) in relation to their capacity to preserve in the target text the image evoked by the lexis used to create the metaphor in the source text. We will present some examples for each translation strategy, to show that both metaphor and polysemy present a continuum of translation possibilities requiring not only imagination but also a subtle knowledge of the lexis.

Riccardo Finocchi
Seven clues on creativity: between Aesthetics, Semiotics and Philosophy of Language
This essay concerns the question of "creativity". This notion will be here analyzed from the points of view of Aesthetics, Semiotics and Philosophy of Language. This question will be developed through seven topics that are at the same time mutually dependent and autonomous. The essay will not provide a new idea of creativity, but it will collect different reflections about this subject in order to give a definition of creativity, showing its role in the disciplines mentioned above. Practical examples taken from everyday life will be made too.
Aim of this paper is also to show that the notion of creativity can be the very common ground among these three different disciplines.

Sabine Marienberg
The Body of Language in Interaction
Abstract: Embodied approaches to language tend to fall short in their analysis of the tension between the formation of a linguistic community and linguistic creativity and individuation. Furthermore, a common bodily basis of our symbolic articulation is often taken for granted as if it were a natural feature, neglecting the fact that also the body itself is semiotically structured. For a more appropriate understanding of the dynamic interrelations of body and language, it is helpful to exploring in what kind of body in particular language is thought to be grounded at any one time.

Andrea Marino
Perception and Reference
In his 1966 ground-breaking paper Keith Donnellan considers some cases in which one could wonder whether a referential failure has occurred. A speaker asks "Is the man carrying a walking stick the professor of history?", but where he thought there was an object, there is actually nothing. Maybe, Donnellan writes, in this case reference fails. Maybe, he adds, it has been a "trick of light" that made the speaker believe there was something out there.
In 2004, discussing Donnellan's Theory of Blocks (1974) on referential failures, Joseph Almog presents some cases in which it also seems that reference fails. Ancient Scandinavian people observed the power of the lightning and used the name "Thor" to refer to the deity ruling and embodying it. But it is correct to state that reference to deity fails and it seems that one cannot just say that reference to the lightning occurred instead. Now, both Donnellan's and Almog's papers are explicitly non-satisfactional with respect to both proper names and descriptions, hence it is not the satisfaction of a predicate that ensures referential success. And yet in the just mentioned situations reference fails: how is that?
In both cases the speaker perceives something and intends to refer to an object strictly connected to her perception: the object is the cause of the perception. This strict relation between cause-perception-utterance –this is my main conclusion of the paper – is not sufficient to ensure reference.
In the last part of the paper I propose a sketch of a theory of referential acts which makes these and other kinds of hard cases clearer by unifying the explanation of referential success and referential failure.

Stefano Marino
Hans-Georg Gadamer: idealism of language or realism?
Ontology and philosophy of language undoubtedly represent two important aspects of Hans-Georg Gadamer's thought. In particular, Gadamer addresses them in the third part of *Truth and Method*, which is dedicated to an analysis of the universal character of language in shaping our world-experience and finally ends in the well-known sentence: "Being that can be understood is language". Now, in the more than 50 years-long "history of effects" of *Truth and Method*'s these aspects have led many scholars, especially in Italy, to interpret Gadamer's thought as a kind of "linguisticism". In my contribution I will try to show that such an interpretation is profoundly mistaken and rests on a misunderstanding and an interpretive error, namely that of reading Gadamer's philosophy in the light of such further developments of hermeneutics as Vattimo's "weak thought" or Rorty's neopragmatism (both of which actually incline to the derealization of the world and linguistic idealism). By doing this, I will also try to show that Gadamer was not involved in the so-called postmodern developments of hermeneutics and, above all, that his view on the being/language relationship can be interpreted as a variety of realism rather than as a kind of linguistic idealism.
Gianfranco Marrone

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Food meaning: from tasty to flavourful

Considering as a starting point the Greimas's latest work (*De l'imperfection*), taken into very little consideration by later semiotic research, I would like to see whether it would be possible to make, in the field of taste, what Greimas did in the visual field: a distinction between a 'figurative' taste (that I should call *tasty*) and a 'plastic' taste (that I should call *flavourful*). Much has been discussed about the synesthetic nature of gustatory sensoriality. But very little has been said about links and differences between an intellectualistic taste perception (i.e. recognition of figures of food through semantic grids) and a taste perception of a pure aesthetic nature, supported by the former one and producing further significations that cannot be reproduced through language words. How does *aesthetic grasp* of taste work, if it works at all? In order to answer this question I will briefly analyze different kinds of texts.

Michele Palmira e Delia Belleri

What is aesthetic disagreement?

In this paper we explore the notion of aesthetic disagreement and we offer a definition of it.

A typical situation of aesthetic disagreement obtains when one party says for instance "The Mona Lisa is beautiful" while another party says "The Mona Lisa is not beautiful".

We will distinguish between two varieties of disagreement: practical and doxastic disagreement. We will argue that one had better conceive of aesthetic disagreement in doxastic rather than practical terms. We will then characterise a viable notion of doxastic disagreement which relies on a coordination relation between the fulfilment of the accuracy conditions of doxastic attitudes such as acceptances, rejections and the like. This notion, which we'll dub the *Accuracy View*, encapsulates the truth-conditional, compositional semantics developed in David Kaplan's seminal paper *Demonstratives*.

In the second part of the paper we will address the contention to the effect that only a relativisation of the truth predicate to contexts of assessment can make sense of aesthetic disagreement. We will reject this thesis by arguing that the Accuracy View of disagreement holds independently of this Truth Relativism. Finally, we will refine the Accuracy View and argue for what we take to be a unified notion of doxastic disagreement; the main virtue of what we will call the *Unified Accuracy View* is that it is neutral with respect to any semantic account, whether relativistic or non-relativistic, of aesthetic discourse.

Roberta Paoletti

Classifying, feeling and translating: poetry and origin of language in the young Herder

This article gives an account of the theme of language in the philosophy by Johann Gottfried Herder. It focuses on the particular relationship that the german philosopher defines between the linguistic reflection and the esthetic reflection. The esthetic aspect is in fact necessary to fully understand and explain Herder's ideas.

The article is organized in paragraphs that present different important concepts that, tied all together, allow to better clarify the human origin of language by Herder.

The first one concern the operation of classification which, according to Herder, is tightly connected to the element of sensation. Recovering Baumgarten's intuitions and criticizing Wolff, Herder thinks to "classifying" (*einteilen*) as a way to understand the meaning of things inside the "primitive poetry".

The second paragraph investigates the operation of "feeling" (*fühlen*) as a complex element composed of internal and external feeling which gives the chance to define the herderian relation between *aisthesis* and *logos*. The *aisthesis* as element of bare perception is valued whereas the element of *logos* stops to be the only source of knowledge.

The third paragraph, on the element of "translating" (*übersetzen*), describes the re-discovery of the origin not as mere repetition, but as re-discover of the meaning expressed in the original poetical language.

After the discussion of these three elements is then possible to analyse better the concept of *Besonnenheit* as the original human language faculty.

Rita Paonessa

To describe or not to describe? Language and perception/recognition of a face

In eyewitness testimony, describing the face of the perpetrator can affect the subsequent recognition, either negatively (verbal overshadowing effect) or positively (verbal facilitation). This effect is moderated by many variables (description accuracy, eyewitness' characteristics, perpetrator's characteristics, encoding-based factors, retention interval, methods to obtain description, differences between verbal and perceptual expertise, post-description delay, individual differences, time to describe).

We will consider this case in the theoretical horizon of the so-called Sapir -Whorf hypothesis. This hypothesis has been interpreted as linguistic determinism. According to us, instead, it claims that language plays a central role since it provides a set of "choices of interpretation" (but this is not just linguistic determinism) and that there is a complex relationship between linguistic patterns, environment, social needs, cultural norms, habitual thought and historical implications.

So, both eyewitness testimony and Sapir-Whorf hypothesis involve language selecting different set of relevant elements and a complex interaction between linguistic and non linguistic variables.

Elisabetta Sacchi

Particularities, content and phenomenology: the representationalism dilemma

The aim of this paper is to present a criticism to a very influential position on the nature of the phenomenological dimension of experiential states to the effect that it does not satisfy some requirements of explanatory adequacy and should therefore be rejected. The paper's main target is *representationalism* which can preliminarily be characterized as the position which aims at explai-

ning the phenomenological dimension of experiential states in terms of the notions of mental representation and representational content. What we claim is that even though this position looks very appealing in so far as it does not postulate intrinsic and irreducible experiential properties, the attempt it pursues of accounting for the phenomenology of experience in terms of representational content runs the risk of providing either an inadequate phenomenological account or an inadequate account of the content of the experience. This constitutes in our view the dilemma of representationalism.

Claudia Stancati

Language, creativity and ontology: Bachelard between science and poetry

Among the thinkers of last century, that is marked by the linguistic turn, in our opinion, Gaston Bachelard was the one that was able to go through both philosophical ways. Showing all the complexity of a philosophy of object in relation to the development of contemporary science, he has criticized along that way the common sense concerning perception and function of language, and, through the poetics of elements and of reverie, he has been able to explore the deepest dimensions of our relationship with the dimension of sensible. Bachelard, who is the man of the theorem and of the poem, shows that imagination and reason, although opposed, interacting each other, produce creative processes from which rise science and art both, poetry in particular. In this framework, the theme of language plays a central and transversal role. On one side, applied rationalism, on the other side the active imagination, make use of language in order to define an approach to reality by means of different metaphorical slips. In the first case of the language of science, the creativity works breaking the frameworks of scientific knowledge and destroying the epistemological obstacles nestled in ordinary language and in common sense; in the second case, that of poetics of elements, linguistic creativity shows numerous and unpredictable senses. In both cases, we are dealing with a state of «révolution sémantique permanente» (Gaston Bachelard, *Le matérialisme rationnel*, Paris, PUF, 1953, p.215.).

Alessia Tomaino

Understanding a body that speaks. The aesthetic attention of psychoanalytic word.

If we deal with the problem of the connection between the sensible dimension of language and its signification from the point of view of the so-called talking cure (psychoanalysis), we can clarify some aspects of communication that are directly linked with problems of aesthetic field (Gagnebin 1984, 1994) that normally escape to other types of linguistic investigations.

In this paper I propose to show how psychoanalytic theory can help us to study the phenomenon of human comprehension through an investigation on perception of linguistic sounds in the words of the patient and on the analyst's listening described by Freud in the terms of a suspended attention (Freud 1912).

Putting the emphasis on the aesthetic dimension (like reflection on sensible and on art) and on its importance in the universe of psychoanalysis (Green 2011, De M'Uzan 1977, Lacan 1953), we can consider the related problem of interpretation (and comprehension) that in this particular field assumes the charge of mental care (Danon-Boileau 2007).

Our hypothesis is that taking into serious consideration the sensory dimension of the word in the psychoanalytical session we can clarify various aspects of this practice: from those directly linked to the clinic to those of aesthetic nature (Ogden 2012).

Psychoanalysis also shows us how the talking-body of patient resonates in the psychoanalytic session and marks the rhythm of the semantic construction of thought passing through the vocalic-body of the analyst. This can be used like epistemological model to understand how the meaning of speech acts must necessarily pass through the senses.

Silvia Viti

***Moving images move us.* Aesthesis, apprentissage and new regimes of meaning in the model of in presence interaction by Eric Landowski**

The topic of this essay is a in-depth analysis on how generative semiotics has meditated on aesthesy; we will focus on Eric Landowski's sociosemiotics model that has dealed with aesthesic issue in the last ten years introducing new cathegories of analysis in greimasian perspective. Although similar ideas are not new for philosophical debate, Landowski brings on the phenomenological origines of the disciplines in contemporary semiotics reflexion, which horizons are nowadays closer to perception and passions analysis. With the help of a video art work by Fiona Tan named *Provenance*, exhibited on the 53° Biennale di Venezia, we are going to analyse the apport of Landowski theories to underline the role that aesthesy play in an audiovidual text.

Roberta Martina Zagarella

Meanings and common sense. Synestesia as the basic structure of consensus

Aristotle defines *synaisthesis* as the ability to directly understand the actions and passions of another man. It is formed through shared experience and the exchange of conversations and thoughts (*Nicomachean Ethics*, 1170b 10-14): thus we will investigate the epistemological status of the rhetorical consent and its philosophical roots. Analyzing *synaisthesis* we will work from an anthropological point of view rather than a neuropsychological one. We will prove *synaisthesis* is one of the basic starting points of consent. This Aristotelian notion is the cornerstone of the original inter-subjectivity. It creates space for certainty (according to Vico and Wittgenstein not Descartes). It is also a key concept to analyze in depth how social relations and the public sphere constitute one of the main conditions of consent and language. To further our approach we will also work on available studies on philosophical anthropology, embodied simulations and pre-linguistic empathy.

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Introduzione

Paolo Leonardi
Claudio Paolucci

Questo numero speciale di E/C presenta gli atti del XIX convegno della Società Italiana di Filosofia del Linguaggio, tenutosi presso il Dipartimento di Filosofia e comunicazione dell'Università di Bologna dal 5 al 7 Ottobre 2012. Il titolo del convegno era "Senso e sensibile. Prospettive tra estetica e filosofia del linguaggio" e aveva evidentemente l'obiettivo di ridiscutere in chiave contemporanea e da differenti prospettive un tema classico della riflessione filosofica, e cioè quello dei rapporti tra conoscenza sensibile e linguaggio, tra "estesico" e "logico" e, più in generale, alcuni delle relazioni possibili tra l'estetica e la filosofia del linguaggio.

Nelle loro declinazioni più contemporanee, i rapporti tra estetica e filosofia del linguaggio sono ricchi di storia e di incontri: dalle riflessioni sull'estesia e sulla teoria della formatività nella tradizione semiotica fino all'estetica analitica e alla sua riflessione sui linguaggi dell'arte. Gli incroci sono stati diversi e, spesso, fecondi, specie in un momento in cui le scienze cognitive riprendevano molte di queste riflessioni e effettuavano un *reframing* dei problemi classici della filosofia della conoscenza in direzione di una prospettiva multidisciplinare e "unificata", che oltrepassava i confini classici tra scienze della natura e scienze umane. In questo quadro, il passaggio "dai sensi al senso" e il problema del rapporto tra significato percettivo e significato linguistico diventavano mano a mano sempre più centrali. Il tema del rapporto tra senso e sensibile e, dunque, tra sensibilità, cognizione e significato è quindi allo stesso tempo il più attuale e il più antico all'interno della riflessione sull'estetica.

Il convegno dalla SFL del 2012, che questo numero speciale di E/C testimonia, riprendeva in mano questa tradizione e portava al centro del dibattito proprio questo tema, che ci sembrava capace di far emergere una serie di problematiche e di direzioni di ricerca comuni a estetica e filosofia del linguaggio, anche in funzione della sempre maggiore centralità che il problema assume al di fuori delle aree disciplinari che classicamente lo avevano trattato.

Infatti da alcuni anni, complici la svolta "embodied" nelle scienze cognitive, l'incontro tra la semiotica e molte ricerche fenomenologiche e la riflessione sui linguaggi dell'arte, molti autori in aree disciplinari differenti e partendo da esigenze talvolta lontane si ritrovano a porre al centro delle loro ricerche la questione del sensibile e della sensorialità. Tale questione, tradizionalmente di competenza dell'estetica, sembra oggi di nuovo superare i confini di un'analisi dell'arte e della bellezza e rimandare a una molteplicità di domini, vista la necessità di individuare i legami tra i) la dimensione sensibile e quella linguistica; ii) il momento della percezione e quello della significazione discorsiva; iii) la sensorialità e le altre dimensioni che sono costitutive della cognizione.

Gli atti che proponiamo qui approfondiscono tutti e tre questi punti all'interno di uno sfondo più generale che pensa l'estetica nel suo originale senso baumgarteniano di *scientia cognitionis sensitivae* alla luce delle acquisizioni contemporanee della filosofia del linguaggio, della semiotica e delle scienze cognitive. L'esistenza di *logiche del sensibile* capaci di fornire un contributo specifico e fondamentale alla struttura della conoscenza fanno sì che ci si possa interrogare sulla loro specificità e sul rapporto tra l'estesico e le altre dimensioni della cognizione che collegano i *sensi al senso*. Molti dei saggi che il lettore troverà qui pubblicati, si muovono all'interno di questo sfondo teoretico.

Ovviamente, come si vedrà, non mancano anche riflessioni più storicamente orientate, capaci di affrontare alcuni aspetti pertinenti di autori ormai divenuti classici quali Hegel, Herder, Bachelard, Heidegger, Peirce, Wittgenstein e Gadamer. Così come, allo stesso tempo, non mancano articoli di analisi o di taglio più "applicativo", quali quelli dedicati agli *slurs*, alla metafora, alla cucina, alla parola psicanalitica, alla letteratura e all'arte contemporanea. Si tratta di contributi preziosi che ci paiono utilizzare l'arte, la riflessione sul contemporaneo o la storia della filosofia come campi privilegiati di indagine per una filosofia del linguaggio capace di esercitare un'efficace presa euristica sul reale.

In conclusione, i curatori vogliono ringraziare, oltre a tutti gli autori e i relatori del convegno, anche tutti i *peer reviewers* che, con il loro preziosissimo lavoro, hanno permesso di migliorare i saggi qui presentati e garantire la qualità della rivista. Un ringraziamento speciale va poi a Gianfranco Marrone e a tutto lo staff di E/C per avere ospitato queste riflessioni che, ci pare, testimonino la ricchezza e la salute della Società Italiana di Filosofia del Linguaggio.

Verità e vissuto del testo estetico: una tesi in nuce

Daniele Barbieri

Voglio esplorare in queste pagine la rilevanza della nozione di *verità* nell'esperienza del testo estetico, e in particolare artistico. Mostrerò come qualsiasi approccio in termini di valore di verità non possa spiegare il testo artistico quando viene considerato come tale; e come sia necessario, di conseguenza, un approccio descrittivo differente, in termini di *vissuto percettivo* e di *percorso esperienziale*. Benché vi siano alcune convergenze tra questo approccio e quello classico di Nelson Goodman (1976), concluderò argomentando che non è l'estetica a dover essere considerata come un capitolo dell'epistemologia, bensì il converso, per cui sarebbe l'epistemologia a risultare un capitolo dell'estetica.

Intendo per *testo estetico* un testo in cui sia dominante una *funzione estetica* che (non dissimilmente dalla analoga *funzione poetica* di Jakobson 1960, p. 190) è comunque presente, con varia rilevanza, in tutti i testi. Ho definito questa funzione estetica in Barbieri (2003, p. 23 e 2004, p. 39-40) come la capacità di un testo di suscitare interesse nel suo fruitore indipendentemente dall'interesse che gli sarebbe possibile avere a priori sulla base del tipo di informazioni che il testo promette di fornirgli. I *testi artistici* sono, in questo senso, un sottoinsieme dei testi estetici a cui la cultura fornisce un particolare valore.

Parlerò in queste pagine di *testi artistici* perché essi esibiscono in maniera più evidente i tratti che mi interessa sottolineare; ma il mio discorso vale in generale, come si vedrà, per i testi estetici. Per questo la definizione specifica di testo artistico, all'interno del più generale concetto di testo estetico, non è rilevante qui (oltre che una problematica troppo complessa da affrontare in questa sede).

Mi servirò di un esempio, per avviare il discorso. Si tratta del frammento iniziale di un poemetto del 2001 di Giuliano Mesa (1957-2011) (oggi in Mesa 2010) riportato nel box a fianco. Ho trascritto anche la parte delle Note dell'autore relativa a questo frammento.

Non vi sarebbe bisogno, se non per amore di completezza, di mostrare come un approccio in termini di valori di verità non sia davvero applicabile alla lettera del testo. Questo testo, come molti testi poetici, non rispecchia neppure i requisiti sintattici per avere formule ben formate. Nemmeno un lavoro di parafrasi che lo renda sufficientemente normale, inoltre, ammesso che sia possibile, risolverebbe il problema. Già della prima proposizione, "vedi", è impossibile dire qui se si tratti di un'asserzione (dotata quindi di valore di verità) oppure piuttosto di un'esortazione, di un ordine.

Evidentemente, tuttavia, l'eventuale *verità* del testo artistico non si porrà mai a questo livello. Quello che si potrebbe, piuttosto, legittimamente sostenere è che il testo artistico nasconde un messaggio, che va criticamente estrapolato dal testo stesso. La problematica della verità del testo si pone quindi a due livelli:

il livello delle asserzioni prodotte dal processo ermeneutico, rispetto al mondo;

il livello delle asserzioni prodotte dal processo ermeneutico, rispetto al testo di riferimento.

Tiresia (poemetto)
I. ornitomanzia. la discarica. Sitio Pangako

vedi. vento col volo, dentro, delle folaghe.
vedi che vengono dal mare e non vi tornano,
che fanno stormo con gli storni neri, lungo il fiume.
guarda come si avventano sul cibo,
come lo sbranano, sbranandosi,
piroettando in aria.
senti come gli stride il becco, gli speroni,
che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta,
ascoltane la lunga parata di conquista, il tanfo,
senti che vola su dalla discarica, l'alveo,
dove c'è il rigagnolo del fiume,
l'impasto di macerie,
dove c'è la casa dei dormienti.
che sognano di fare muta in ali
casa dei renitenti, repellenti,
ricovero al rigetto, e nutrimento, a loro,
scaraventati lì chissà da dove,
nel letame, nel loro lete, lenti,
a fare chicchi della terra nuova,
gomitoli di cenci, bipedi scarabei
che volano su in alto, a spicchi,
quando dall'alto arriva un'altra fame.

prova a guardare, prova a coprirti gli occhi.

Note
I. ornitomanzia. la discarica, Sitio Pangako.
Nel luglio 2000, la più grande discarica di Manila frana, seppellendo Sitio Pangako ("Terra Promessa"), una delle baraccopoli che la circondano, e uccidendo centinaia dei suoi abitanti, che vi sopravvivevano scavando tra i rifiuti.

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Il problema del valore di verità al livello (a) esiste, ed è complesso, ma non ci riguarda qui: è il problema del valore di verità di qualsiasi asserzione complessa ed opinabile, come "Morire coperti dai rifiuti è una cosa terribile", oppure "C'è una nostra responsabilità indiretta nella morte degli abitanti di Sitio Pangako". Questa problematica aggiunge complessità al problema, ma dipende completamente dall'altra. La esplicitiamo qui solo per chiarire il suo essere fuori gioco nel nostro discorso.
Il punto cruciale si situa al livello (b), perché, per poter sostenere che la problematica del valore di verità è rilevante nel campo della ricezione estetica, è necessario poter affermare che, in qualche modo, le asserzioni prodotte dal processo ermeneutico hanno lo stesso valore di verità (qualunque esso sia) del testo artistico; ovvero che, in qualche modo, ne sono l'equivalente funzionale, la traduzione accettabile, così che si possa affermare che il testo artistico e la sua interpretazione critica *dicono la stessa cosa*, e sono quindi veri (o falsi) sotto le medesime condizioni. Ammesso che questo sia fattibile, si tratterà dunque di definire i termini di quell'"in qualche modo", definendo in quale modo e sotto quali vincoli si possa fare.
Ipotizziamo dunque che la descrizione iniziale degli uccelli voglia essere metafora della vita quotidiana degli abitanti della discarica, con i combattimenti per il cibo, ma anche il sogno del mare e del fiume. Mentre, più sotto, gli uccelli diventano a loro volta il sogno degli abitanti di Sitio Pangako, ora paragonati invece a scarabei. Infine, il movimento ascensionale degli uccelli (o del trasformarsi in loro) diventa il termine di confronto per il movimento discensionale della frana e della morte ("un'altra fame").
L'uso della seconda persona (*vedi*, *guarda*, *senti*, *prova a guardare*, *prova a coprirti gli occhi*) rappresenta una strategia di coinvolgimento nei confronti del lettore, italiano civilizzato apparentemente estraneo agli eventi. Attraverso questa forma di sfida, anche il lettore viene dichiarato implicitamente coinvolto, almeno in forma morale, almeno come necessità di vedere e di comprendere.
Più problematica è l'interpretazione dell'uso insistito di figure retoriche fonetiche, soprattutto allitterazioni e paronomasie, ma anche rime, assonanze e consonanze, a formare un tessuto sonoro molto compatto e pieno di ricorrenze. Si può pensare a una situazione quasi di gioco, che crei un effetto di distanza straniante nei confronti dei fatti evocati. Ma si può pensare anche, in maniera più convincente, alla costruzione del testo sotto forma di una sorta di litania rituale, con ascendenze sacrali. In questo senso, allora, la scelta linguistica andrebbe presa come un'asserzione di sacralità dell'evento orribile e della sua evocazione con funzione di coinvolgimento del lettore, con implicito riferimento a descrizioni analoghe presenti nei nostri testi sacri o mitologici.
Mi fermo qui. Chi legge valuterà se questa interpretazione del primo brano del *Tiresia* di Mesa (con tutti i limiti imposti della sua brevità) possa essere accettabile o meno. Dovrà però, a questo punto domandarsi che cosa significhi accettarla o rifiutarla.
Supponiamo che questa interpretazione (o meglio, una sua riformulazione meno concisa) sia accettabile, e che possa essere considerata un equivalente funzionale, in termini di valore di verità, del testo poetico di Mesa. Se così fosse, la lettura dell'interpretazione dovrebbe essere equivalente alla lettura del testo poetico, visto che entrambi ci dicono le stesso cose, e sono vere sotto le medesime condizioni. Per non enfatizzare troppo il valore della mia specifica interpretazione, potremmo comunque pensare che di un testo poetico sia virtualmente possibile ottenere un'interpretazione critica idealmente perfetta, la cui lettura sia equivalente a quella del testo. Si potrebbe addirittura sostenere che questa interpretazione ideale è semplicemente un asse di riferimento, che nessuna lettura reale raggiunge mai, limitandosi ad avvicinarvisi di più o di meno.
Accettare questa posizione, nella variante effettiva o in quella ideale, vuol dire accettare l'idea che sia possibile creare un equivalente verofunzionale del testo poetico, che renda inutile la lettura di quest'ultimo. Si tratta però di una conclusione che nessun lettore di poesia accetterebbe. Senza negare l'importanza della critica, l'accesso al testo poetico viene comunque ritenuto cruciale. In altre parole, il testo non è, in nessun caso, *trasparente*; ovvero non si può *risolvere nel suo significato*, anche ammesso che questo significato possa essere interamente colto, così come, per ipotesi, abbiamo fatto sin qui.
È possibile tuttavia rifiutare l'interpretazione che abbiamo fornito, come qualsiasi altra interpretazione. Rifiutarla può significare che si ritiene che essa non corrisponda a sufficienza al testo di riferimento (e non abbia quindi il medesimo valore di verità), e che quindi ve ne sia un'altra preferibile – per la quale, una volta espressa, si riproporrebbe la medesima problematica esposta qui sopra. Si può però rifiutarla anche in un altro senso, ritenendo che il valore di verità di questa come di qualsiasi altra interpretazione sia solo in parte equiparabile a quello del testo poetico di riferimento. In questa prospettiva, il testo poetico sarebbe legittimamente riconducibile a numerose interpretazioni differenti, e anche, al limite, in qualche misura tra loro incompatibili.
Non c'è bisogno di arrivare al decostruzionismo derridiano, né di sostenere che "ogni interpretazione è una misinterpretazione", per abbracciare questa posizione. È sufficiente seguire infatti la assai più prudente posizione di Eco (1990, pp. 32-33, 38), secondo la quale è possibile distinguere tra interpretazioni accettabili e inaccettabili di un testo artistico (o tra *interpretazione* e *uso*, nei suoi termini), e tuttavia il testo artistico è tale anche perché tra le interpretazioni accettabili ve ne possono essere di estremamente discordanti.
Evidentemente, l'assunzione di una posizione di questo genere svuota di senso la problematica del rapporto tra

testo artistico e valore di verità: se del medesimo testo artistico è legittimamente possibile fornire interpretazioni con valore di verità differente, allora come si potrà mai sostenere l'equivalenza funzionale tra il testo e una sua interpretazione? L'equivalenza è una relazione transitiva: se il testo artistico potesse essere considerato al tempo stesso equivalente a due sue interpretazioni tra loro contraddittorie, allora anche loro sarebbero equivalenti, e vi sarebbe inevitabilmente in loro un qualche *a* dichiarato equivalente a un *non a*.

Si potrebbe a questo punto sostenere, per salvare capra e cavoli, che l'equivalenza funzionale tra testo artistico e sua interpretazione continua a valere sotto certe condizioni, che sono diverse per ogni interpretazione accettabile. In altre parole, l'equivalenza si porrebbe non tra interpretazione e testo artistico tout court, bensì tra interpretazione e testo artistico *visto sotto un determinato aspetto*. Interpretazioni incompatibili corrisponderebbero dunque ad aspetti incompatibili sotto cui potrebbe essere letto il testo di riferimento.

Ma una posizione come questa porterebbe comunque ad assumere che la verità non sta nel testo artistico, bensì nelle condizioni della sua fruizione. In altre parole, non sarebbe più possibile assimilare il testo artistico a un'asserzione (per quanto complessa), bensì semmai a qualcosa che, sotto certe condizioni di fruizione e sotto certi specifici aspetti, può essere preso come un'asserzione.

Qualcosa di questo genere, per rimanere nel campo del linguaggio, si trova rappresentato da quei casi di proposizioni che non costituiscono asserzioni (e che quindi non hanno, in sé, valore di verità), come le domande, gli ordini, le leggi, i performativi in generale. Il valore di enunciazioni di questo genere sta nella loro capacità di trasformare il mondo incidendo sul comportamento delle persone a cui si rivolgono: sollecitando una risposta, obbligando a un'azione (o vietandola), istituendo una relazione socialmente riconosciuta.

Certo, viste sotto certi aspetti, enunciazioni di questo tipo possono avere valore di verità, ovvero produrre asserzioni sul mondo. Per esempio, banalmente, domandare "Il gatto è sul tappeto?" presuppone la comprensione della sua versione affermativa "Il gatto è sul tappeto" e la verifica della sua corrispondenza al vero; così come ordinare "Chiudi la porta" presuppone la verità dell'asserzione "C'è una porta e può essere chiusa". Ma lo scopo di una domanda, di un ordine o di un performativo non è quello di informare, cioè quello di trasmettere una presunta verità sul mondo, bensì quello di produrre un comportamento – e l'eventuale valore di verità delle sue parti, o degli aspetti sotto cui può essere visto un enunciato di questo genere è funzionale a questa finalità complessiva: si capisce per agire – proprio come nella definizione di segno che fornisce Peirce (1980, pp. 291-309) (*Un segno è qualcosa che produce un abito, cioè una disposizione al comportamento*).

Se lo concepiamo in questi termini, dunque, un testo artistico, o in generale un testo estetico, dovrebbe venire inteso come qualcosa che *fa fare*. E cosa fa fare? Prima di tutto, si fa percorrere e si fa interpretare, il che è apparentemente banale, perché qualsiasi cosa al mondo, naturale o prodotta, che si possa intendere come segno (cioè tutto, quando sub specie semiotica) si fa percorrere e interpretare. Per esempio, una casa, un bosco, una città, una persona, ancora prima di un trattato di metafisica o dello schema tecnico dei circuiti della lavatrice, si fanno percorrere e interpretare. La differenza tra il primo e il secondo gruppo di esempi è che i secondi si possono risolvere in una loro interpretazione vera (cioè valida), che ne sarà un equivalente funzionale; mentre dei primi non si dà equivalente, ed essi non si risolvono in nessuna interpretazione. Il testo estetico, come abbiamo visto, apparterrebbe alla prima categoria, e tuttavia è interamente progettato, proprio come un trattato di metafisica (e a differenza di un bosco o di una città).

Ma se il testo estetico è progettato, è allora qualcosa in cui è progettato anche il suo farsi percorrere e il suo farsi interpretare dal fruitore. A somiglianza del luogo "naturale", il testo estetico deve essere esperito progressivamente, passo dopo passo; ma a differenza del luogo "naturale" ne esiste un progetto a monte, e l'esperienza che il fruitore ne fa passa inevitabilmente attraverso le decisioni dell'autore. È quindi un luogo "culturale", ovvero un luogo di cui è progettata anche la dimensione simbolica, non solo quella sensibile; e sono progettate di conseguenza anche le eventuali denotazioni delle sue parti, e gli eventuali valori di verità delle asserzioni contenute, quando vi siano. Queste denotazioni, questi riferimenti, i concetti emergenti che ne derivano, lavoreranno a definire l'esperienza vissuta del lettore insieme alle concomitanti percezioni sensoriali: p.e., nel nostro caso, il significato dei termini coinvolti insieme al suono delle paronomasie.

Quello che accade, in un percorso progettato di questo genere, è che la dimensione del senso finisce per comportarsi in maniera molto simile alle dimensioni sensoriali. La distinzione tradizionale tra piano del significante e piano del significato continua a essere valida per i singoli termini in gioco, ma nel percorso di fruizione il piano del significato e quello del sensibile si trovano a essere messi in gioco costantemente e spesso in maniera interallacciata. In questo percorso, infatti, il fruitore si trova a esperire insieme, uno a fianco dell'altro, dei dati sensibili, dei concetti rinviati simbolicamente, e anche il proprio stesso processo interpretativo che va producendo quei medesimi concetti. Nel leggere attentamente, per esempio, un componimento poetico (che non coinvolge tatto, gusto e olfatto) come quello riportato qui sopra, vista e udito percepiscono insieme al senso del senso, in una sorta di propriocezione concettuale, di consapevolezza di *stare intendendo come*.

Insomma, il meccanismo normalmente riconosciuto della cognizione, che viene inteso come direzionato dai

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

sensi al senso, si trova qui anche ribaltato, progredendo continuamente anche dal senso ai sensi, cioè dal significato alla (proprio-)sensitività. Evidentemente poi questa nuova sensazione chiede a sua volta di essere interpretata, e il meccanismo torna a riprendere la direzione dai sensi al senso; e tuttavia questa è a sua volta una propriocezione, e contribuisce al sentire complessivo del lettore di fronte al testo.

Alla fine, il vissuto del lettore che si trova a esperire un testo estetico è quello di chi incontra un'esperienza estremamente ricca e stimolante, capace di sollecitare continuamente attività interpretative differenti, proprio perché non si risolve in nessuna di loro: egli si trova a procedere dai sensi al senso, per poi tornare ai sensi e poi di nuovo al senso, e così via. Abbiamo necessità di arrivare al senso, per poter fermare il meccanismo, ma dobbiamo essere consapevoli che si tratta di una fermata provvisoria, perché il senso è un'interpretazione, per quanto complessa, e quindi avrà un (per quanto complesso) valore di verità – mentre il testo estetico non ha valore di verità, e il suo valore sta semmai nella sua capacità di indurre nel fruitore un'attività coinvolta e stimolante di produzione di senso. Per questo lo definiamo, eventualmente, *bello*, e non *vero*.

In misura minore, o anche estremamente minore di quello che succede con un testo estetico o artistico, tutti i testi hanno in qualche grado, magari minimo o scarsamente pertinente, caratteristiche estetiche. Questo comporta che, per tutti i testi, esiste una componente di percorso e di vissuto: che un valore di verità complessivo e rilevante ne possa emergere dipenderà dal contesto e dalla finalità comunicativa con riferimento alla quale li interpretiamo. Poiché per gran parte delle nostre enunciazioni la finalità comunicativa può essere pacificamente assunta come informativa, esse saranno legittimamente assumibili come asserzioni e dunque suscettibili di essere intese in termini di valore di verità. E nulla vieta di considerare persino un testo poetico principalmente per i suoi contenuti referenziali – ma non c'è più nulla di estetico in questo, non più di quanto ci sarebbe nell'utilizzare una tela di Rembrandt per nascondere un buco.

Per riprendere la bella domanda di Goodman (1976, pp. 252-255 e 1978, pp. 67-68), che propone di domandare non *che cosa* sia arte, ma *quando* lo sia, potremmo forse riassumere/sostituire le cinque condizione che lui propone come sintomi dell'estetico, in questo modo alternativo: ci troviamo dalle parti dell'arte quando un testo si propone non come asserzione ma come stimolo per un percorso di fruizione all'interno del quale la sensibilità propriocettiva dell'atto interpretativo si accompagna alla sensibilità esterna, intrecciandosi con essa, per arrivare sì a stazioni di interpretazione sentita come coerente, ma nella consapevolezza che anche ciascuna di queste stazioni non è che una stasi momentanea di un processo che non ha fine.

Non sono certo che queste condizioni siano sufficienti, ma ritengo che siano necessarie, e che la loro presenza sia un indizio molto forte della presenza dell'arte (come la intendiamo oggi in Occidente).

Indubbiamente, l'opera d'arte ha un valore di verità, ma non nel senso in cui lo ha un'asserzione, per cui essa è vera o falsa. Ce l'ha nel senso che il percorso che essa istituisce è un percorso cognitivo, che mette il suo fruitore nelle condizioni di produrre asserzioni sul mondo, e quindi di conoscere.

Tuttavia, se portassimo sino in fondo questo discorso potremmo arrivare a pensare che l'estetica non è affatto un capitolo dell'epistemologia[1], ovvero che il sensoriale non è una delle modalità del comprendere, bensì il converso, per cui l'epistemologia è semmai un capitolo dell'estetica, ovvero la comprensione razionale una delle modalità del percorrere, per sensazione e azione, il mondo attorno a noi, prodotti umani compresi.

Note

1 Cfr. Goodman 1978, p. 102

Bibliografia

Barbieri, D., 2003, "Percorsi passionali", in "Tempo Fermo" n.2, pp. 20-36

Barbieri, D., 2004, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani

Eco, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani

Goodman, N., 1976, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2nd edition, Indianapolis, Hackett Publishing Company.

Goodman, N., 1978, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company.

Jakobson, R., 1960, "Closing statements. Linguistics and Poetics", in *Style in Language*, ed. by Th. A. Sebeok, New York – London; trad. it. "Linguistica e poetica" in Jakobson, R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

Mesa, G., 2010, *Poesie 1973-2008*, Roma, La Camera Verde

Peirce, C. S., 1931, 1932, 1934, 1935, 1958, *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press. Tr. it. parziale: *Semiotica*, a cura di M.A.Bonfantini, L.Grassi, R.Grazia, Torino, Einaudi, 1980.

Blue Highways: come costruir(si) un viaggio dentro L'America

Giuditta Bassano

1. La costruzione narrativa di Blue Highways

Blue Highways, successo editoriale che ha fatto di un scrittore dilettante un autore di culto, è un diario di viaggio narrato in prima persona. Il protagonista, William Least Heat Moon, è un insegnante di letteratura disoccupato, mezzosangue pellerossa, che si imbarca nell'impresa di percorrere il territorio nordamericano da una sponda all'altra, senza mai imboccare le interstatali - strade americane ad alto traffico. Così, per tre mesi, il viaggio prende la forma di un vagabondaggio sulle più desolate strade secondarie del territorio statunitense, dalla costa Est a quella Ovest. Il libro costituisce la notazione di quest'esperienza: visitando paesi e paesaggi in più di dieci Stati, fermandosi a parlare con le persone con cui riesce a entarre in contatto, il romanzo riporta le impressioni del protagonista e le storie che gli sono state raccontate e fissa una parte di questi incontri in una serie di fotografie - ventitré, che appaiono lungo il testo a intercalare la narrazione.
In queste pagine cercheremo di analizzarne alcuni aspetti, secondo l'ordine di un'analisi che si avvalga degli strumenti della semiotica generativa: a un certo punto, incontreremo delle fotografie che ci offriranno un'ulteriore problematica.
Tanto per cominciare, infatti, per contro a un programma generale tipico, come è quello del viaggio di ricerca[1], la costruzione narrativa di Blue Highways è piuttosto complessa. Analizziamo le prime trenta pagine del testo, cercando per prima cosa di ricostruire quali siano le sequenze descrittive[2] (Greimas, 1984, p. 136).
Ci viene in soccorso una prima segmentazione, che è esplicitata dal testo stesso: infatti il racconto è organizzato in paragrafi numerati in senso crescente. Abbiamo detto che si tratta di un diario, ma in realtà nel testo non ci sono date, a parte quella della partenza, il "19 marzo, ultimo giorno d'inverno" (trad. it, p. 7): alla ricerca "della via più veloce per andarsene da casa[3]" (ivi, p. 10). Willliam Least Heat Moon riporta nelle prime pagine i nomi delle strade che percorre, e i paragrafi sembrano seguire la cadenza dei giorni di viaggio. Ma il riferimento al tempo del viaggio intrapreso si rarefa dopo poche pagine, e i paragrafi prendono piuttosto la forma di unità tematiche del racconto.
Se proviamo a ricostruire la topologia narrativa delle prime trenta pagine[4], lo schema diegetico si presenta articolato secondo la doppia linea di un *avanzamento* spaziale:

(paragrafo 1-2: casa, Missouri) → (paragrafo 4-5-6-7-8: Illinois, Kentuchy) → (paragrafo 9-10-11:Bluegrass:Kentacky)

e di un percorso di *attraversamenti* e *soste*, in cui possiamo già caratterizzare la prima colonna come serie di esperienze vissute sempre in solitaria e la seconda per il racconto di valorizzazione di esperienze intersoggettive.

(paragrafo 1-4: allontanamento e superamento delle strade ad alto traffico per immettersi nella prima strada secondaria)	(paragrafo 4 -5: sosta notturna a Grayville+primo dialogo a colazione nel Well's Restaurant)
(paragrafo 5: partenza verso l'Ohio)	(paragrafo 5-6: cena a Shelbyville + incontro con Twinkle e il marito + incontro con Andriot)
(paragrafo 6: proseguendo verso est)	(paragrafo 7: occhiata alla baracca del rigattiere e conversazione con l'uomo del furgone)
(paragrafo 8: attraversamento di Frankfort)	(paragrafo 9: pranzo al sacco lungo la Leeston Road)
(paragrafo 10: attraversamento di Lexington)	(paragrafo 10-11: sosta a Palisades + conversazone con la donna nell'emporio + incontro con gli Hammond)

Ma è anche a livello di enunciati narrativi che queste due forme di esperienza del viaggio si contrappongono: mentre l'attraversare qui coinvolge uno stato - *l'essere in viaggio*, ed esprime una disgiunzione durativa da un oggetto disforico, "la solita vita" (ivi, p. 7), nella forma di una *fuga*, le soste sono riducibili a forme di un enunciato trasformativo che *modalizza il fare secondo il volere*: William si ferma sempre perchè è attirato dalla curiosità verso un posto dove *vuole mangiare*, o verso qualcosa che *vuole vedere*[5]. Il programma narrativo del Soggetto, nelle soste, è legato alla possibilità di congiungersi con *la soddisfazione della sua curiosità*, e la realizzazione di questo bisogno, investita in quanto tale dello statuto di un Oggetto di valore, va messa in relazione con il rivestimento attoriale delle persone che Willian incontra.
Gli scambi umani fra l'attore protagonista e gli altri at-

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

tori umani - dai saluti e dalle brevi domande, fino ai racconti, agli inviti, alle conversazioni più intime, appaiono sempre come del tutto casuali: William *vuole parlare, ma* non con qualcuno in particolare, William *vuole parlare con chiunque*.

Il che induce a chiedersi quali siamo gli spazi utopici (Greimas, Courtès, 1979, p. 397) nel caso del racconto di Blue Highways. Infatti il concatenamento di questi programmi di soddisfazione della curiosità, che organizza la struttura generale del racconto, non si subordina a un programma cognitivo più generale definito da un qualche oggetto di valore specifico: il viaggio di William è un percorso dove è un elemento sul piano pragmatico, il *ritorno*, a ricomprendere il piano cognitivo e a costituire l'orizzonte di motivazione più plausibile:

> (..) ero di nuovo in un letto sfatto, pieno di dubbi sulla follia di andarmene bellamente fuori dai piedi e sull'avventura che doveva iniziare all'alba, quella cioè di partire per un lungo viaggio circolare (equivalente alla metà della circonferenza terrestre) sulle strade secondarie degli Stati Uniti, vivendo nel vano di un furguncino. *Girare in tondo mi dava una meta - il ritorno - che era assente se tagliavo dritto*. Ma come iniziare? (ivi, p. 7, corsivo nostro).

Nello stesso tempo, come abbiamo appena detto, nel corso del viaggio a realizzarsi sono una serie di trasformazioni congiuntive con la soddisfazione della curiosità del viaggiatore; e che si traducono in tappe di un'acquisizione di competenza del Soggetto, rispetto alla congiunzione con un Oggetto di valore, che il protagonista stesso definisce come *la propria attenzione* (ivi, p. 24).

Se proviamo quindi a organizzare in senso minimale la struttura topica del viaggio, dovremmo poter pensare a un'articolazione in cui il viaggio, il punto di partenza, le soste e le esperienze trasformative siano interrelate[6]:

spazio etero-topico
la vita e la storia del protagonista, la 'casa' da cui è partito[7]

pazio topico
il viaggio

spazio paratopico
le soste
spazio utopico
la soddisf
azione della curiosità

La ragione per la quale sosteniamo che in questo testo gli incontri umani pongano un problema che riguarda l'architettura generale della narrazione, è legata al fatto che non sembra ovvio che il Soggetto realizzi il programma di acquisizione della competenza attraverso il contatto con le persone con cui parla. Riferendoci allo schema qui sopra, in altri termini, la questione è se gli incontri, i dialoghi, e le storie umane che si trovano nel libro, interessino lo spazio paratopico o quello utopico[8]. Infatti le performanze vere e proprie del percorso di acquisizione della competenza[9], non sono sempre in rapporto diretto con l'esperienza di scambio personale fra il narratore e i diversi personaggi.

Per fare maggiore chiarezza, vediamo il frammento testuale in cui William si imbatte nel primo interlocutore dall'inizio del viaggio. A Greyville (paragrafo 5), dove ha trascorso la notte, il protagonista sceglie un ristorante per la colazione, e qui apostrofa uno sconosciuto.

> Nel Well's Restaurant, rivolto a un uomo il cui berretto pubblicizzava il suo fertilizzante preferito, dissi: - E' una cittadina molto tranquilla la vostra. - Grayville è più grande di una balena, ma i trivellatori di petrolio ci scassano i timpani - rispose. - Io non ho petrolio; non che non ci abbia provato: la mia terra è ridotta a un colabrodo - . Agitò il pollice verso il cielo: - Mi è stato contro, se no l'avrei trovato -. Si aggiustò il berrettino. - E tu che mestiere fai? - Nessuno. - E com'è che funziona? - Non funziona in nessuna maniera. (ivi, p.12).

La conversazione continua con la progressiva diffidenza dell'uomo nei confronti del protagonista: William ha scarsa dimestichezza con le aspettative sociali e comunicative e le sue risposte 'insensate' fanno erompere l'interlocutore in una costatazione.

> Gli risposi che avevo in mente di girare tutta l'America sulle strade più piccole che potevo scovare. - Dio mi strafulmini - disse - se ogni giorno non capitano anche qui le cose più *assurde*. Questo paese è ormai tutto uguale. - Suppongo che quel giorno, il secondo della nuova stagione, per lui fossi io la cosa più *assurda*" (p. 13, corsivi nostri)

La *metariflessione* del protagonista sul *modo di essere visto* agli occhi dell'avventore, chiude il dialogo, e mette in campo una procedura di embrajage enunciazionale (Greimas, Courtés 1986, p. 121), per la quale dal livello del dialogo narrato l'enunciazione si sposta a quello della narrazione autobiografica. Questo è il livello che risulta dal duplice passaggio - per embrayage, del personaggio principale, e per debrayage, dell'istanza dell'enunciazione, e che risponde alla costituzione dell'attante Soggetto narratore del romanzo autobiografico (Todorov, 1993, p. 61). Ed è su questo livello che nel testo di *Blue Highways* hanno luogo tutte le performanze cognitive del Soggetto in forma di congiunzione con *la propria attenzione.* Rileviamo allora solo, per ora, che è forse più esatto considerare le sezioni del racconto che riguardano gli incontri umani come luoghi narrativi della competenza, piuttosto che della performanza. Un'altra serie di osservazioni riguardano quel termine dell'*assurdo*, che compare due volte in questa prima conversazione casuale e che poche pagine dopo il dialogo, a pagina 24, è il tema di una riflessione sul senso del viaggio.

> Secondo Heat Moon, - convinto che il viaggiatore distratto perda tutti i benefici che può trarre dal viaggio - l'uomo di-

venta la propria attenzione perché l'osservazione e la curiosità lo plasmano e lo riplasmano continuamente. Etimologia: *curioso* - stessa radice di *cura* [...] Forse il tonico della curiosità potrebbe contrastare la sensazione paralizzante che la vita si muova inesorabile verso l'assurdo. *Assurdo,* peraltro, deriva da una parola latina che significa 'sordo, ottenebrato'. Forse il viaggio, tramite l'osservazione di ciò che è ovvio e ordinario, può essere una terapia, un mezzo per far sì che l'occhio esterno apra l'occhio interiore (p. 24).

La costruzione del discorso qui contrappone una curiosità *terapeutica* che insieme *arresta un percorso* - quello della vita verso l'assurdo e *permette di muovere qualcosa che è fe*rmo - perchè contrasta una paralisi. In linea con quello che abbiamo detto rispetto alla perfomanza del Soggetto come congiunzione con la propria attenzione, allora, l'assurdo si presenta come un *antivalore*, cui la la vita tende a congiungersi senza poter essere fermata[10]: ma l'opposizione che segna una contrapposizione forica allora è quella fra un fare terminativo e uno incoativo (quello dell'apertura dell'occhio interiore).

2. La lacuna di sapere

Il riferimento al rapporto fra un "occhio esterno" e un "occhio interno", che il viaggio - forse - può aiutare a congiungersi, ci rimanda al problema del sapere. Come narratore e protagonista di un racconto autobiografico, William è in rapporto duplice con il sapere: da una parte per il suo percorso di attore Soggetto del viaggio (come ne abbiamo parlato fino ad ora) dall'altra per il problema della sua "competenza narrativa" di Soggetto narratore. La questione è cioè come, secondo quale investimento modale, il narratore *voglia, sappia, possa raccontare una storia*[11]. Per il primo, il testo non fornisce nessun elemento esplicito: non ci viene mai detto che il viaggio abbia come scopo la scrittura di un libro. Ma rispetto al sapere e al poter raccontare sembra emergere un dispositivo che mentre nega l'una, conferma l'altra valorizzazione modale. In un paragrafo che nello schema di pagina 2 abbiamo tralasciato (proprio perchè sospende il racconto dei preparativi e dell'inizio del viaggio), William Least Heat Moon 'si presenta', in una procedura di "attorizzazione" che costituisce insieme un Soggetto *narratore incompetente* e un attore *mezzo sangue Sioux* (Greimas, Courtés, 1986, p. 45):

Una promessa: in questo capitolo parlerò di me; poi, chiuso l'argomento.

Chiamatemi Heat Moon il Minore. Mio padre si fa chiamare Heat Moon, ossia Luna del Caldo, e mio fratello maggiore Piccolo Heat Moon. Io, venendo per ultimo, sono quindi il Minore. Ci ho messo un sacco a imparare il mio nome. Per i Sioux, la Luna del Caldo corrisponde al settimo mese, un periodo conosciuto anche come Luna di Sangue - credo a causa del cupo colore rossastro che la luna ha in piena estate. Ho anche altri nomi: malgrado in me predomini l'aspetto anglosassone mi chiamano Buck, anticamente un termine spregiativo per indicare gli indiani (indica propriamente il maschio degli animali selvatici in età riproduttiva). E anche Bill Trogdon. I nomi cristiani mi vengono da un nonno vissuto otto generazioni fa, un certo William Trogdon, emigrato dal Lancashire e vissuto in Nord Carolina, che fu ucciso dai Tories per aver rifornito di cibo i patrioti ribelli e il cui nome fu quindi immortalato nel IV volume dei Makers of America, i fondatori dell'America. Ma secondo la concezione dei pellerossa, chi si allea col nuovo distruggendo il vecchio non è degno di onori. Così ho sentito dire (p. 9).

Potremmo parlare di vere e proprie marche di stile della scarsa competenza a narrare: l'incertezza delle argomentazioni - William 'si interrompe' di continuo per divagare su altro (dall'etimologia del nome al colore della luna); i passaggi da un registro colloquiale, "chiuso l'argomento", a uno forbito, "nonostante in me predomini l'aspetto anglosassone" e viceversa "un certo William"; il lessico spesso banale, "l'occhio interno e l'occhio esterno" del passaggio precedente; il ricorso frequente a forme di enunciazione enunciata, per le quali nel mezzo di una riflessione la voce narrante si volge direttamente al lettore[12], "chiamatemi Heat Moon": questi sono tratti caratterizzanti di una lacuna di sapere 'procedurale' della voce che narra. Ma l'attorizzazione installa anche un ruolo tematico di William Least Heat Moon come mezzo sangue sioux, ovvero, lo investe del problema di una presa in carico di sapere nella forma della testimonianza. La sua risposta è marcata per una piena lacuna di sapere, sia sul piano della competenza *del saper fare* come narratore testimone, che del *saper essere* come discendente che sanziona il sapere pellerossa, fissando le tradizioni della comunità estinta. Sul piano del saper fare, il narratore non è in grado di valorizzare euforicamente la storia pellerossa: la prospettiva che adotta è quella di un "osservatore" (Greimas; Courtés, 1986, p. 243) che si volge agli eventi del passato a partire dall'estinzione della comunità:

"gli indiani delle pianure, attorno al 1980 (..) danzavano per evocare il ritorno dei guerrieri, dei bisonti e dell'antico fervore di vita destinati a spazzar via il nuovo incubo. Le danze degli spiriti erano disperati tentativi di resurrezione, erano i rantoli moribondi di un popolo (..): nella loro futilità, erano tutto ciò che restava agli indiani (ivi, p. 10)".

All'assunzione implicita della prospettiva di una distruzione già verificatasi, si lega anche la lacuna di competenza epistemica, del *non saper essere* del Soggetto come discendente pellerossa. Per la sua natura di "sangue misto" (ivi, p. 9), William sembra incapace di sposare un atteggiamento epistemico che riguardi le credenze: tutto il sapere che circola nella narrazione infatti è un sapere espresso dal *dubbio*, secondo un /non credere essere/ e dal *sentito dire* secondo un /non credere non essere[13]/.

Il sapere, allora, sembra appoggiarsi a un sistema che lo fa circolare in una rete di trasferimenti simulacrali: se il narratore *non sa raccontare*, *può però annotare* tutti i 'frammenti di sapere[14] che si trova ad avere a disposizione.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Le prime trenta pagine del racconto mettono in campo un'architettura di deleghe[15] enunciazionali implicite ed esplicite: in base a livelli distinti della conoscenza enciclopedica (Eco, 1975) del narratore-protagonista, e al rapporto con i due piani dell'enunciazione autobiografica, quello *enunciativo* del viaggio e quello *enunciazionale* del racconto, possiamo ricostruire diverse tipologie di sapere a cui William partecipa come destinatario (definiamo 'sincretici' i saperi i cui simulacri si installano di volta nel racconto o nel viaggio):

- *cartelli, insegne e targhe*: livello enunciativo del viaggio	VISITA ROCK CITY - VEDRAI 7 STATI (p. 10); OGGI PROIEZIONE (p. 12); FERMATI, GUARDA, ASCOLTA (p. 24); PENSACI (p. 25); NON APPOGGIARSI AI VETRI, NON SI FA CREDITO, NON SI ACCETTANO ASSEGNI, VIETATO L'INGRESSO I CANI, NON TOCCARE (p. 26);
- *sapere dei saggi*: livello enunciazionale del racconto	Mio padre affermò: Se sei in grado di guardare abbastanza a fondo, in chiunque, da ovunque provenga, troverai sempre un cuore e un po'di sangue indiani. (p. 9); Forse il passato non si ripete mai ma può far rima, diceva Mark Twain. (p.18); E' ciò che Withman ha definito "il profondo insegnamento della ricezione" (p. 24)
- *senso comune*: livello enunciazionale del racconto	(uccidi un ragno e pioverà) (p.8); Dicono che i cerbiatti non lasciano odore sicché gli animali in cerca di preda non sanno fiutarli. (p. 12)
- *sapere cartografico*: sincretismo fra livello enunciaz. ed enunc.	Remote, Oregon; Semplicity, Virginia; New Freedom, Pennsylvania; New hope, Tennesee; Why, Arizona; Why Not, Mississipi; Igo, California (proprio sulla strada per Ono). A tutti i paesini, eccomi sto arrivando. (p. 8); Più il fiume si trovava ad Occidente ed era povero d'acqua, più onesto era il nome: Ramo dell'acqua fetida, Biforcazione del cavallo morto; Orrido della gola tagliata; Torrente della dannazione. (p. 15)
- *battute*: sincretismo fra livello enunciaz. ed enunc.	Senza filo niente volo (p. 11); le strade dell'Illinois che ti lasciano indisposto e irritato, dice la battuta (p. 12); Fame è la parola giusta (p. 16)

Il sistema interrelato di questi saperi parziali e tanto eterogenei sembra produrre un effetto di senso che riguarda quell' "assurdo" su cui nel testo William medita rispetto alla vita e alla curiosità (supra, p. 4). Absurdus, oltre a contenere un riferimento a surdum (sordo), ha in latino un senso preciso, perchè rimanda alla radice sanscrita /suar/, suonare. Ed è il termine che in quella lingua descrive come primo significato la 'stecca' musicale, la disarmonia sonora dell'esecuzone - tanto di nota che di voce (Calonghi, 1964, p. 16): la polifonia scombinata di saperi in *Blue Highways*, se certamente non si attaglia alle regole retoriche della competenza letteraria, ha però la capacità di interrompere continuamente il flusso narrativo e in un gioco di stonature ripetute, di mantenere viva l'attenzione del lettore.

3. Strategie enunciative e impressione di realtà

Una di queste forme di sapere delegato, inoltre, merita attenzione perchè pone un problema a livello di strategie di enunciazione: è quella delle frasi riportate su cartelli e targhe, che arriviamo a trattare introducendo il problema dell'orizzonte, o meglio degli orizzonti di referenzializzazione interna del discorso del racconto. Per ri-partire dallo schema degli spazi topici che abbiamo proposto sopra, aggiungiamo ora che le due forme di sapere storico e quello della saggezza del padre e degli scrittori che William ammira, instaurano, insieme alle informazioni sulla vita e sulla vicende personali del protagonista, lo spazio eterotopico del racconto. Come forme rispettivamente di debrayage enunciativo eterocategorico, e di debrayage enunciazionale attanziale e temporale (Marsciani, Zinna, 1991, p. 126), creano l'effetto di senso di un 'altrove' che è alla base della strategia del genere epico, e che anche in questo caso fa stagliare il viaggio di William su un'orizzonte di realtà più vasto, quello della storia americana, degli eroi personali del protagonista, e quello dunque anche di provenienza dei valori. Il concetto di spazio eterotopico è un termine generale e utile a distinguere fra macro-elementi della spazialità discorsiva, ma si può dare il caso, come qui, che l'altrove narrativo sia organizzato in *distanze diverse*, articolate: il senso del presente della narrazione del viaggio infatti emerge insieme per l'effetto *di un prima*, che è l'orizzonte biografico del protagonista, a cui si riferiscono "la casa" e "la solita vita" da cui sceglie di allontanarsi, e per l'effetto di uno spazio ancora più ampio, un *intorno,* che ingloba il prima (Marsciani, Zinna, 1991), qual è quello della storia e della letteratura americana, e degli antenati di William.
Nella direzione di una referenza opposta, che attesta

lo scenario 'interno' del viaggio raccontato dal narratore, vanno invece la citazione dei luoghi geografici[16] che William attraversa ed elenca[17], e le 'trascrizioni' di frasi scritte su una serie di cartelli, insegne e targhe lette[18] sulla strada o durante le soste. Questi enunciati anonimi - che il narratore tratta spesso in senso ironico attribuendo lo statuto di soggetto dell'enunciazione *al supporto* (i "segnali ammonivano", "se ci fossero state tutte le lettere, la scritta avrebbe detto") sono al pari dei dialoghi, degli enunciati debraiati di terzo livello:

"Prendiamo l'idea che mi è venuta il 17 febbraio (p.7)"
(1' livello) debrayage completo che installa il Soggetto Narratore

"M'infilai nella via , girai l'angolo(..), arrivai sulla strada (p.8)"
(2' livello) debrayage enunciativo spazio temporale che installa il Soggetto protagonista del viaggio

"Rivolto a un uomo (..) dissi: - E' una cittadina molto tranquilla la vostra.
"Grayville è più grande di una balena (..) - rispose" (p.12)
(3' livello) debrayage completo che installa gli attanti interlocutori

"tetti di granai con la scritta VISITA ROCK CITY-VEDRAI SETTE STATI"(.10)
(3' livello) debrayage attanziale che installa
il Soggetto enuciatore delle insegne

Tralasciamo di ricostruire la struttura completa che investe anche solo il segmento che andrebbe dalla prima pagina a pagina 12 (dove William fa il primo incontro a colazione a Greyville) dove i due livelli di debrayage interno si intrecciano continuamente a embrayage dal terzo al secondo e dal secondo al primo livello, per osservare come l'effetto di senso degli incisi sia dato proprio dalla procedura di debrayage, che ne fa dei segni forti di referenzializzazione dell'isotopia del viaggio, al pari dei dialoghi. Entrambi, i dialoghi e le frasi dei cartelli, godono dell'effetto di realtà dell'incassamento enunciativo, per il quale leggendo, viene naturale credere che il protagonista abbia annotato delle frasi realmente lette (o ascoltate da qualcuno nel caso dei dialoghi) durante il viaggio, che con "penna e quaderno" (p. 13), si sia dedicato a un lavoro minuzioso di copiatura di tutte le iscrizioni capaci di attirare la sua attenzione. Si vede bene, in questo caso, come un testo letterario che si 'presenti' come la narrazione autobiografica di un viaggio, nonostante non sia stretto dagli stessi margini referenziali della narrativa di testimonianza (perchè il vissuto dello sfondo referenziale qui è personale e non collettivo) (Demaria 2006), può sfruttare le molte risorse strategiche della costruzione narrativa, per produrre magari percorsi di circolazione del sapere inediti, e delle procedure di referenzializzazione che derivano dalla complessità dei giochi di voce. Per andare ancora oltre

Fig 1 - Bob Andriot, Tony Hardin e Kirk Littlefield a Shelbyville, Kentucky, © William Least Heat Moon, Blue Highways, 1983.

nell'analisi delle strategie della costruzione testuale di Blue Highways, proviamo, allora a guardare a un altro tipo particolare di 'frammenti' di sapere che la narrazione mette in scena, quali sono una serie di ventitré fotografie che intercalano il racconto di viaggio.

4. Discorsivizzazione: la quesione delle fotografie nel racconto

In una lista che il narratore stila a pagina 13, ci viene consegnato l'elenco completo dell'equipaggiamento, molto modesto, con cui William si è risolto di partire. Veniamo informati, in questa occasione, che ha con sé "2 macchine fotografiche Nikon F2 35 mm e cinque obiettivi". Questo è il primo ed ultimo luogo del racconto che permetta di inferire che durante il viaggio siano state scattate delle fotografie. Per contro però, molto presto appare una fotografia a tutta pagina: lo scatto ritrae tre persone, che, sotto la foto, una didascalia ci guida a *mettere in relazione* con personaggi della storia, quelli di cui di il narratore sta parlando nella pagina appena precedente, e in quelle che seguono l'inserimento della fotografia. Con il procedere della narrazione ne appare un'altra: dieci pagine dopo, mentre si racconta di una coppia di appassionati ingegneri dilettanti che hanno invitato a cena William, *una loro foto* è posta a intercalare la storia. E così via le foto che immortalano alcuni personaggi incontrati dal protagonista durante il viaggio, costituiranno altri inserimenti; dall'inizio alla fine del racconto, si potranno contare ventitré scatti[19].
Per la porzione testuale che stiamo analizzando, qui, ci concentriamo sulle prime due. La prima appare a pagina diciotto (fig. 1).

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Il racconto legato alla fotografia si svolge in un paese lungo la Main Street, Shelbyville, dove, passeggiando, William viene attratto da un gruppo di persone a lavoro. Vede "un uomo" che "aveva scrostato le pareti di una casetta a due piani, portando alla luce una capanna di tronchi d'albero" (p. 17). Così lo avvicina e chiede informazioni. L'uomo, "Bob Andriot", risponde volentieri, e guida William dentro la casa che sta ristrutturando con l'aiuto di altre due persone, presentate solo come "Tony" e "Kirk". Il racconto continua nella forma di un lungo dialogo, in cui i tre 'ristrutturatori' e William esaminano insieme il legno antico che la ristrutturazione ha fatto riemergere, discutono sulle procedure di completamento del lavoro e parlano del valore sociale di recupero che la loro impresa assumerà agli occhi degli abitanti della cittadina. La fotografia si inserisce nella narrazione dopo i due paragrafi iniziali del dialogo fra William e Andriot, e poi viene scavalcata dal proseguo della conversazione. Una didascalia, posta appena sotto il margine inferiore dell'immagine, funziona, in effetti, come indice referenziale rispetto al racconto, perchè enuncia gli stessi nomi delle persone con cui Willam parla - "Bob Andriot", "Tony" e "Kirk". Quanto alla struttura compositiva, si tratta di uno scatto che ha ben poco di *immediato*[20]. I tre soggetti sono disposti in una forma a piramide, che richiama la struttura della facciata: infatti, l'architrave che separa la porta dal vano aperto appena sopra, 'alza' il punto di vista dell'osservatore. L'architrave e l'uomo inginocchiato nella cornice naturale del vano superiore, poi, creano un asse visiva verticale - leggermente imprecisa, con il martinetto che sporge fra le gambe dei due uomini in piedi. La posizione di questo soggetto in alto, ancora, è piuttosto particolare: non tanto, o non solo, per il gesto significante di tenere il cappello in mano - come quindi se lo avesse tolto proprio per la foto, in un codice di buone maniere, o di ossequio, o nello schema tipico in cui si obbedisce al monito del fotografo di togliere occhiali, o cappelli, o di raccogliere i capelli che nascondono il viso, quanto, ci sembra, per la sistemazione della mano sinistra, che è abbandonata sul braccio destro in un gesto che rimanda a forme estetizzanti già adoperate per esempio dalla pittura classica[21]. Roland Barthes parla di particolari fotografici di questo tipo in termini di "punctum" (Barthes, 1980), rilevando come ad attrarre l'attenzione di una foto che dovrebbe 'rappresentare' un certo scenario di senso estetico e culturale noto, possa essere piuttosto un elemento di *turbamento* che devia la composizione, e l'attenzione dai suoi stilemi compositivi espliciti o impliciti. Anche nel livello inferiore del piano visivo dell'immagine è possibile ritrovare elementi compositivi che ci allontanano dall'idea di una foto 'semplice'[22]: l'uomo a sinistra, che incrocia le braccia mentre appoggia il corpo indietro, con la schiena contro lo stipite, spinge nel frattempo anche l'anca a destra, dando rilievo alla gamba sinistra piegata davanti all'altra. La linea della gamba che

Fig 2 - Rosemary e Bill Hammond a Brooklyn Bridge, Kentucky, © William Least Heat Moon, Blue Highways, 1983

risulta messa in evidenza da questa posizione segue la linea obliqua che è la stessa che il bastone della scopa e la leva del martinetto riproducono. Ancora, nessun elemento spurio, sbagliato, superfluo sul set della foto. L'unico possibile elemento di disturbo alla composizione umana, la scopa appoggiata al muro, è simmetrica ai sassi conficcati fra le assi e 'ridistende' la verticalità della visione, che le pietre sparse e la finestra da cui viene il chiarore di fondo del vano superiore, disperdono leggermente. Infine, anche i due punti di luce che risaltano a destra e a sinistra del soggetto inginocchiato contribuiscono a un'equilibrio complessivo della piramide che orienta lo sguardo.

Diversi elementi insomma, fanno pensare a una foto di studio, forse selezionata fra moltissimi tentativi, e perlomeno, affatto 'veloce' da ottenere. Quindi diventa rilevante il fatto che non si faccia menzione delle foto nel racconto - perchè questo diventa una manipolazione implicita legata al fatto che si voglia mostrare qualcosa *che non è come sembra* (Greimas, Courtés, 1986, p. 138).

Ma sviluppiamo meglio queste osservazioni considerando la seconda foto che compare nel testo. Qualche pagina dopo l'incontro con Andriot, mentre William è di nuovo in viaggio, la sua attenzione viene attratta dalla vista di una barca sospesa in un cantiere improvvisato. Non esita, così, a dirigere il furgone verso l'argine del fiume dove si trova la barca in costruzione, e lì, fa conoscenza con il suo costruttore e con sua moglie, che vivono in una roulotte a fianco della loro "futura casa semovente" (ivi, p.28). I due coniugi, che William immortalerà a pagina 28 (fig. 2), sono Bill Hammond, - ingegnere per passione, che sta assemblando una barca per lasciare la terra ferma e imbarcarsi in un lungo viaggio "permanente", e la moglie Rosemary, che sostiene e coadiuva la costruzione. Nel racconto Rosemary inviterà William a cenare con loro, e il Soggetto narratore descriverà il momento in cui, ospitato dagli Hammond, lui condiverà un pasto con la coppia, continuando a interrogarli sul loro progetto di costruttori. Anche questa seconda foto sembra il risultato di uno sforzo compositivo.

Il cane, che compare a sinistra, sembra infatti in qualche modo *trattenuto in posa* dalla presa della donna. Un gatto, a sinistra, si muove verso i limiti dell'inquadratura. In molti, familiari all'esperienza di vivere con un gatto, potrebbero notare che la presenza dell'animale sulla scena è sospetta a una certa preparazione del set. L'apparente naturalità del gatto che si muove, appena in secondo piano, passeggiando sull'erba, se può ben far pensare alla difficile impresa di sistemare e mantenere un felino in posa secondo il bisogno del fotografo, nello stesso tempo tradisce la correzione di un dato altrettanto comune, quello per cui i gatti in genere *non restano neanche dove un fotografo vorrebbe che se ne andassero a spasso*. Inoltre, come la foto della ristrutturazione, anche questa è molto pulita. Sulla sinistra c'è il gruppo umano, organizzato per analogia alla struttura della scala su cui l'uomo poggia gomito e gamba: l'elemento plastico forse più 'appariscente' infatti, è il rapporto di altezze che dal cane alla donna all'uomo, crea una linea verticale quasi parallela alla gamba sinistra della scala. La parte destra della foto invece recupera l'orizzontalità, con il campeggiare della barca, minimale e compatta, ma a onor di grazia compositiva spezzata a sinistra dai corpi che la coprono, e a destra dal gatto in movimento che 'anima' la forse eccessiva linearità del profilo di bordo e dello scafo.

Entrambe le foto, poi, condividono la qualità di scene *in esterna*, e considerando che in tutti e due i casi si tratta di storie che tematizzano il lavoro umano, forse potremmo pensare anche a un'operazione fotografica di 'pedagogia' ingenua, che voglia far stagliare i soggetti del lavoro, sullo sfondo dell'oggetto lavorato.

A questo punto vale la pena introdurre almeno un'ipotesi generale, che provi a mettere in disordine il dispositivo diegetico, in cui secondo Barthes (1985, p. 16) l'immagine contemporanea si inscrive con tanta e troppa naturalezza (quando al contrario secondo il semiologo la parola non è "parassita" dell'immagine). Le foto di Blue Highways, che condividono tutte e ventitré almeno i tre tratti delle due che abbiamo analizzato (i. presumibile complessità nella realizzazione, ii. ricerca di un effetto estetico preciso, e *posato*, iii. assenza di elementi di disturbo della composizione) potrebbero benissimo essere state scattate per prime, e aver costituito, da sole, il materiale visivo scelto e messo in senso, attorno a cui poi il narratore ha scritto il racconto di viaggio come una sorta di commento. Per *Blue Highways*, potrebbe trattarsi, detto altrimenti, di un caso di *ekphrasis* letteraria: lavoro di *traduzione*, in linguaggio, degli effetti di senso messi in opera dalle foto, in un gioco di imitazione verbale della mimesi visiva - in questo caso ottenuta attraverso il direttissimo mezzo della fotografia.

Ma quest'ipotesi serve poco a un'analisi semiotica del testo in questione, e vuole solo fissare i termini di un dubbio 'legittimo' che possa essere utile a riflettere sul senso che le foto assumono nel processo di costruzione di *Blue Highways* come narrazione autobiografica di un viaggio, di cui, quelle foto sono una forma di attestazione (Lorusso, 2010, p. 180). Solo in una prospettiva che consideri le foto nel racconto, dove, infatti, esistono accanto alle altre strategie del testo scritto a cui si integrano, si possono valutare gli effetti di senso pertinenti in un sistema di semiotiche imbricate (Lancioni, 2009, p. 18) qual' è quello, di diritto, di qualsiasi testo letterario.

5. Immagini e costruzione del discorso: un viaggio dentro l'America

Per spiegare quali problemi ci sembrino più rilevanti, fra i molti che può porre l'inserzione di ventitré fotografie in un testo narrativo costruito come racconto autobiografico, proviamo a formularli secondo i tre paragrafi già sviluppati - il primo, il secondo e il terzo di quest'analisi; cioè, rispettivamente, come un problema di rapporto fra rappresentatività[23] di quelle foto e programma narrativo del soggetto della narrazione; poi come problema di rapporto fra sapere e saper fare umano com'è tematizzato nelle due storie di cui le foto sono attestazioni, e infine come foto che - supporremo, hanno un valore estetico grazie a un cortocircuito sul livello del loro dell'enunciazione.

5.1. - La prima questione riguarda come i 'ritratti', inseriti nella narrazione delle microsequenze degli incontri di William, funzionino rispetto allo svolgimemto del percorso narrativo che costituisce 'l'ossatura' del senso del romanzo. In nessuna delle ventitré foto il narratore *si fa ritrarre, nè si ritrae con le persone che racconta di aver incontrato, nè ritrae un particolare, o qualche elemento privato della loro vita*. In tutti i casi le fotografie funzionano per messa a distanza e riduzione dell'esperienza dell'incontro umano a una composizione che lo scatto fissa. La 'visione' interiore, cioè la coscienza di sè, che abbiamo detto costituire l'unica forma di prova vera e propria del soggetto della narrrazione, arriva altrove, o dopo che il protagonista si è separato dai personaggi a cui corrispondono quei soggetti ritratti, o proprio su un altro piano dell'esperienza, assolutamente autoriflessivo. Abbiamo chiarito che tutti gli incontri sono fortuiti, cioè che una parte del senso della ricerca del Soggetto in viaggio, è innescata dalla volontà di farsi raccontare qualche storia, di "sentir parlare un po'di gente" (Blue Highways - prefazione, ed. 1990 e sgg) - volontà per la quale William si lascia intrattenere da interlocutori qualsiasi, e scrive di storie di vita che riguardano tutto quello che ha trovato interessante, qualsiasi siano le vicende e i trascorsi dei personaggi. Così, lungo un testo di oltre quattrocento pagine, gli incontri si moltiplicano: le foto sembrano a questo riguardo costituire un equivalente narrativo del souvenir, di *cartoline del viaggio*. L'oggetto, la foto, *ricorda* l'evento dell'incontro, e lo sottrae alla possibilità di schiacciarsi sullo sfondo del trascorrere del tempo. Nello stesso tempo non ci si procura una cartolina se non di un'esperienza che non si potrà facilmente ripetere, e i souvenir hanno anche una

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

qualche funzione della prova: così, il lettore è chiamato a testimoniare che il protagonista ha fatto un viaggio in cui ha incontrato delle persone e che quelle persone esistono davvero. Fra tutte le forme di souvenir, la fotografia è la più potente, perchè, come nota Barthes, partecipa di un puro linguaggio deittico, che esaurisce nello stesso tempo tutto quello che ha da dire. Così, in Blue Highways, le foto non si integrano con il racconto, non aggiungono niente che le storie scritte non riescano a dire, al contrario, per esempio del modo in cui Winfried Georg Sebald utilizza la fotografia nei suoi libri (Pezzini, 2008, p. 195), e non riguardano le prove cognitive del soggetto della storia. Più semplicemente indicano *la storia del viaggio nel suo insieme,* solo l*e* foto degli incontr*i* di William durante il viaggio - in un rapporto di analogia che si autoproduce fra una e l'altra, esattamente come accade - o meglio forse accadeva, al senso delle foto percepite in serie nella consultazione di un album.

5.2. - L'unico criterio che unifica la scelta delle due fotografie, è la messa in scena del sapere umano. Mentre le foto non lo mostrano, e su questo *si completano con il senso della narrazione*, tutte le persone fotografate sono al centro di storie di attività, in cui la *produzione di sapere* è un elemento centrale. Gli scatti sono tutti fotografie di eroi, nel senso più banale del termine. Nelle annotazioni del protagonista del viaggio infatti, gli attori umani non sono tematizzati in base ad alcun investimento patemico in senso boltanskiano (Boltanski, 2000): non si tratta di persone che provano emozioni, di persone che soffrono o amano, o di persone care al protagonista. Nel testo non ci sono per esempio foto di archivio della vita di William, nè un ritratto del padre, che invece continua a tornare nel racconto e spesso è attore di ricordi di tipo nostalgico[24]. Nè William ha fotografato persone di cui è diventato amico - se intendiamo l'amicizia come un rapporto che ha come elemento proprio la durata: in tutti i casi gli incontri si verificano come contatti in cui il soggetto si interessa delle *cose* che i soggetti fotografati *fanno*, ne chiede informazioni, ne ottiene una storia, rilevando sempre con cura i dettagli tecnici, procedurali, e poi riparte. Anche i cinque personaggi del racconto a cui corrispondono le persone ritratte nelle due foto che abbiamo visto, Andriot, Kirk, Tony, Bill, e Rosemary Hammond, sono tutti personaggi a focalizzazione esterna (Genette, 2006, p.112), e sempre modalizzati secondo una modalità epistemica dubitativa, tutti e cinque *sperano, suppongono*, *dubitano*. Il senso assoluto della vita, del quale il Soggetto del viaggio spera di ricavare una *visione* più chiara - che "contrasti la sensazione dell'assurdo (p. 24) è un problema anche per le persone che William incontra; ma queste, diversamente da lui, sono impegnate a *fare* qualcosa a cui attribuiscono la possibilità di produrre sapere, nella forma proprio di senso della vita: Se "Andriot ha la sensazione che la sua città abbia bisogno di ricordare, e che il recupero della casa cambierà le cose (p. 20)", il costruttore della barca nella seconda foto, Bill Hammond, "era rimasto colpito dalle case galleggianti dei pescatori di mitili d'acqua dolce (..) "uomini che non avendo terra e fra i più poveri del nord indiana" sono nello stesso tempo "una comunità di esseri liberi e nomadi" che "Hammond non aveva dimenticato (p. 27)". Il senso della vita dei pescatori è lo stesso del "sogno da 77000 libbre" - la barca che l'uomo sta costruendo (p. 29). Le fotografie *fissano nel tempo il valore puro del fare* di questi personaggi. E nel farlo, *sanzionano* il senso del romanzo: grazie allo *squilibrio informativo* fra informazioni su strumenti e tecniche nel racconto scritto[25], e assoluta mancanza di informazioni nelle foto, crediamo, si contribuisce a distillare una lezione, per la quale *il fare umano è una fonte di sapere*[26]. Si tratta cioè di *un'estetica della trasformazione* che valorizza il fare per un'associazione positiva con la modalità del far credere, - nella direzione della quale l'immagine fotografica chiama a una lettura *semplice, immediata* (Barthes, 1982, p. 29); estetica, che si coglie nel testo al di quà di qualsiasi nozione su costumi nordamericani o retoriche dell'*american dream* (Samuel 2012). Per contro, è probabilmente per la connessione fra quest'estetica e precise aspettative culturali[27], che, per quanto bizzarra sia la costruzione del racconto, o insignificanti le storie che William Least Heat Moon racconta, il romanzo ha potuto assurgere al rango di *cult book*.

5.3. - Per l'analisi delle strategie di costruzione di questo possibile effetto, un elemento fondamentale viene dal rapporto semiotico fra enunciazione fotografica ed enunciazione delle didascalie. Ripetiamo primaditutto che nel racconto non si fa menzione al fatto che il narratore abbia scattato una foto, né in questi due casi, né per qualcuna delle ventuno immagini successive: le foto appaiono fra le pagine, e istaurano un rapporto con la storia solo grazie alla didascalia che le accompagna. Ricordiamo anche che i ritratti riguardano solo alcuni personaggi del romanzo - non più di un terzo di tutte le persone che William incontra; e che nessuna fotografia è segnata da una data. Si chiama cioè in causa un'assunzione di credenza da parte del lettore (Greimas; Courtés, 1989, p. 88) rispetto alla loro referenza al piano di realtà del racconto autobiografico. Ma c'è anche un rapporto particolare fra testo e immagini, che coinvolge il problema di *riconoscere* gli attori del racconto.
Nel primo caso, nella foto della ristrutturazione, *la didascalia infatti non indica quale di quelle persone sia* 'Bob Andriot', né chi sia Tony, né chi sia Kirk. Inoltre, l'informazione sul nome completo degli ultimi due, "Tony Hardin e Kirk Littlefield (p. 18)", *è delegata alla sola enunciazione della didascalia*, perchè nel racconto non c'è nessun cenno ai cognomi di 'Tony' e 'Kirk'. Nella seconda foto l'identificazione è più semplice: la didascalia infatti rimanda a "Bill Hammond" e "Rosemary" così come si chiamano i due personaggi nel testo. Ma ci sono due *fratture* meno evidenti. La prima riguarda il cane che

la donna tiene o accarezza nella foto: l'animale non è un attore del racconto, nel testo non se ne fa nessuna menzione. La seconda, riguarda il gatto, che *non appare nella didascalia*, quando, dalla foto, deduciamo che deve essere l'attore del testo "Charlie", "il gatto rosso" degli Hammond che a pagina trenta "schizza" sulla barca "per dimostrare che è pronto alla vita di bordo". Entrambe le didascalie, infine, si concludono con l'indicazione della città e dello stato, il Kentucky, dove le due foto dovrebbero essere state scattate.
La connessione fra foto e narrazione, quindi, è operata dalle didascalie, ma in modo incompleto. Nelle foto ci sono in effetti degli elementi che permettono di decidere molto in fretta che la conessione della didascalia è corretta: la forma evidente di una casa di legno, nella prima, la barca sullo sfondo della seconda, il numero delle persone fotografate, in entrambe. Ma l'effetto percettivo che queste foto provocano non è quello di un *riconoscimento*. Si tratta della questione, di per sè di grande interesse, degli *embrayage parziali o mancati*, di cui la semotica che si occupa della descrizione delle strategie dell'enunciazione ha forse solo iniziato ad occuparsi (Fontanille, 1989): qui ci interessa il versante specifico dell'effetto di senso che *l'embrayage parziale* produce nel senso delle fotografie. E' piuttosto probabile, per prima cosa, che delle didascalie più elaborate, o più *fedeli* al riferimento dei soggetti nel racconto, avrebbero accresciuto l'attenzione del lettore, che si imbatte nelle due foto nel corso della lettura della storia; come sarebbe molto interessante chiedersi che effetto avrebbero fatto le foto in assenza della didascalia (come sono quelle di Sebald in Pezzini, *op. cit.)*. L'embrayage inconcluso, qui, sembra avere il potere di rendere le foto *trascurabili* nel processo di lettura: il procedimento è quello per cui si vede la foto, si legge la didascalia, si accetta che la foto sia stata scattata alle persone di cui si sta leggendo, si continua a leggere. E' solo *fermandosi* secondo un "voler guardare" che si può cogliere la complessità compositiva delle foto: il senso estetico arriva ancora dopo, nella ricomposizione fra valore di conferma della presenza dei personaggi nelle foto - per i *deittici*, e giudizio dell'armonia fotografica, per la disposizione dei soggetti *in posa.* Lo scarto fra deittici e posa, coma abbiamo visto, non è una suggestione critica - ma un fatto semiotico che dipende dalla traduzione completa degli elementi del racconto da parte delle foto. E sembra un altro fatto semiotico che *le didascalie appartengano alle foto*, e non alla narrazione. Come ricostruiremmo allora il livello del testo dentro il quale si iscrive l'enunciazione delle didascalie-foto? Si tratta di di un debrayage di quarto livello, a partire dallo scenario interno dei dialoghi, dove a un certo punto, per presupposto, l'attore del racconto chiede di scattare delle foto, o siamo sul piano del debrayage originario, dove il narratore interpella il lettore mostrandogli delle foto, attraverso un embrayage doppio dal terzo al primo livello isotopico-enunciazionale?
A pagina ventiquattro del romanzo, William si chiedeva se una curiosità *terapeutica* potesse insieme *arrestare un percorso* - quello della vita verso l'assurdo e *permettere di muovere qualcosa che è fermo.* A nostro avviso questo testo gioca sull'inserimento delle ventitré fotografie, proprio per l'effetto di una doppia funzione *estetica* (supra 5.2), per il valore di condensazione del fare umano che le foto hanno, e *testimoniale* (5.1) - come prove del viaggio, più che dell'esistenza delle persone ritratte. Per cogliere la prima bisogna fermarsi a guardare, mentre magari si è appena iniziato ad avanzare dentro l'architettura soprendente di storie del romanzo.

Note

1 "Con una sensazione quasi disperata d'isolamento e la crescente certezza di vivere in terra straniera, partivo alla ricerca di mondi dove il mutamento non fosse rovina, e dove tempo, uomini, e fatti fossero ancora in rapporto tra loro (*Blue Highways*, trad. it., p. 10)".
2 Non avremo però poi lo spazio per poterle analizzare una per una - cioè seguendo la procedura di isolarle, tematizzarle, titolarle, e ricostruirle, che Greimas utilizza per il racconto di Maupassant (Greimas, 1995).
3 Fin dall'edizione originale, il testo è corredato da una mappa (si veda a questo proposito la riflessione di Genette sui paratesti in Genette 1989, pp. 398 - 417) - che da un'edizione all'altra precede o segue il racconto vero e proprio. Sulla mappa è illustrato il percorso del viaggio: William parte dall'interno, dallo stato del Missouri dove vive, per raggiungere primadituttо il Nord Carolina, sulla costa Est degli Stati Uniti; poi, in una sorta di tracciato circolare lungo i confini più esterni del continente americano, si dirige a sud, verso la Luisiana e il Texas, e poi oltre, a ovest, in New mexico, Utah, California, fino alla sponda occidentale dell'Oregon; quindi, in senso inverso, di nuovo verso il Missouri, attraversa gli Stati del Nord, Montana, Minnesota, Michigan, Main e New Jersey. I segmenti orientati del percorso sono anche i titoli dei dieci capitoli in cui è diviso il libro: il primo è "Verso Est", l'ultimo "Verso Ovest".
4 Si è preferito qui trattare direttamente il testo italiano, ma l'analisi è stata fatta inizialmente su quello in lingua inglese.
5 Anche nei soli due momenti di sosta in cui il protagonista è solo - la prima notte per strada a Grayville, paragrafo 4 (p. 12) e il pranzo al sacco del paragrafo 9 (trad it, p. 24), l'esperienza si modalizza secondo un volere, nel primo caso perchè William *avrebbe voluto non essere* solo, nel secondo perchè *valorizza in senso euforico la solitudine* come momento contemplativo.
6 Si veda il modello di analisi messo a punto per il racconto "Lo spago", in Greimas, 1984, p. 136.
7 Avremo modo di chiarire meglio come si strutturi lo spazio eterotopico di *Blue Highways* a pagina 6, discutendo di sapere e di strategie dell'enunciazione nel testo.
8 Bisogna dire che forse tocchiamo un problema che riguarda il rapporto fra la definizione di localizzazione spazio-temporale (Greimas, Courtés, p. 214) - che è un fenomeno del livello discorsivo di un testo, e quella di topica (ivi, p. 397), che sembra piuttosto riguardare le strutture semionarrative; per spazio topico, in queste pagine, intendiamo l'orizzonte

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

di disposizioni nello spazio che riguarda il percorso narrativo del Soggetto come modello astratto di riferimento. Quindi gli spazi a cui ci riferiamo sono delle topiche, nel senso di un riferimento al percorso narrativo del Soggetto, come modello generale astratto.

9 Per ragioni di spazio tralasciamo il problema di tracciare una cornice interpretativa generale per il tipo di stile narrativo che caratterizza *Blue Highways* - e insieme anche la questione delle forme del romanzo postmoderno alla Lyotard (Lyotard, 1979); problemi, che se avessimo invece modo di trattare, ci porterebbero a chiarire come le forme generali della competenza e della performanza del modello greimasiano siano a nostro avviso perfettamente idonee a descrivere trasformazioni cognitive e prove che hanno luogo in costruzioni narrative assai meno lineari di quelle della narrativa post naturalista di Maupassant (Auerbach, 1946).

10 Nella stessa forma nel testo originale e in quello italiano, "inexorable" è il composto in cui il prefisso in+ex nega la base del verbo orare, "pregare" (Calonghi, 1964, p. 1300): nel senso di un'istanza trascendente la cui volontà sia immodificabile.

11 Fra gli enunciati narrativi esiste una sottoclasse, le funzioni della quale si distinguono per un investimento dell'ordine modale, per le modalità volere, sapere, potere, particolarmente. Una sottoclasse per la quale l'oggetto O è un altro enunciato narrativo. Esempio: "voglio raccontare una storia, so come raccontare una storia, posso raccontare una storia". Gli enunciati modali di natura duplice, per es: "sapere come fare" o "volere dire" rendono conto della 'competence' dell'attante, mentre l'enunciato narrativo che è l'oggetto dell'enunciato modale rende conto della 'performance' dell'attante [...]. (*e in nota*): Si può cercare di definire la "competence" narrativa come un'enunciazione modale (l'atto del parlare) definita dal sincretismo delle tre modalità - volere, sapere, poter fare - e il cui enunciato oggetto sarebbe un enunciato con la funzione di "comunicazione narrativa" (Greimas, trad. it, p. 247 - 250).

12 Si veda il concetto di "interpellazione" che Casetti utilizza per descrivere l'enunciazione enunciata (Greimas, Courtés, 1986, p. 126) nel caso del discorso del cinema. (Casetti 1986). Un'interpellazione di gusto decisamente pop, e poco letterario, compare per esempio a pagina 14, dove, appena dopo aver descritto il furgone su cui viaggia, William rileva che "privo di servomeccanismi, marciava esattamente per quel che era: un camioncino. *Lo stesso del vostro idraulico di fiducia*" (corsivo nostro).

13 Usiamo *dubbio* e *sentito dire*, in luogo delle due lessicalizzazioni di Incertezza e Probabilità che Greimas e Courtés porpongono appunto per i due subcontrari /non credere essere/ e /non credere non essere/ del quadrato modale della categoria epistemica (Greimas, Courtés, 1986, p. 127), per fedeltà ai termini linguistici utilizzati nel romanzo.

14 E' lo stesso narratore a utilizzare questa metafora, in una sezione del testo però molto successiva a quella che consideriamo (trad. it., p. 141, secondo paragrafo).

15 Per approfondire ancora oltre la problematica del 'passaggio' filosofico che il debrayage realizza, rimandiamo al bellissimo saggio di Bruno Latour, del quale qui non abbiamo tenuto conto per le finalità dell'analisi, in Basso e Corrain, 1999, p. 71 - 94.

16 Per maggiore precisione, solo il secondo elenco di nomi di strade che abbiamo citato come esempi di deleghe di sapere cartografico, (e che è quello a p. 15 nel testo) è un debrayage di secondo livello che interessa la dimensione del viaggio debrayata a partire da quella del racconto; il primo (nel testo a p. 8) è invece un debrayage di primo livello, e interessa il presente della narrazione. (Altro problema ancora è la stonatura temporale dell'enunciato appena seguente "sto arrivando", che è al presente, e non come dovrebbe essere al passato, "stavo arrivando", per il rapporto fra narrazione e tempo anteriore del viaggio narrato: l'effetto logico è quello di produrre un presente linguistico in cui è il narratore a dover partire.)

17 Gli elenchi sono un'altra forma semiotica che nel testo continua a tornare. A essere elencati non sono solo i luoghi geografici che il protagonsita visita, ma di volta in volta anche riflessioni e 'teorie' che William mette in forma volgendole in liste; ancora, in un caso il narratore elenca gli animali che vede nel deserto, e in altri riporta 'liste già fatte' come un menu e una 'lista di preghiere'. In un saggio recente, dedicato proprio agli elenchi, Eco fa risalire allo scudo di Achille l'occorrenza esemplare di una procedura di messa in forma letteraria che si interessa delle potenzialità del molteplice insieme al problema dell'ordine. I modelli e le varianti dell'elenco sono poi discussi rispetto ad una serie di problemi che riguardano sia lo scopo, o il genere della forma della lista, sia la natura e l'ordine degli elementi elencati. Alcuni di questi sono molto interessanti se pensati in rapposto a un uso eccentrico delle liste com'è quello che si trova in *Blue Highways*, per esempio la questione del rapporto fra struttura dell'elenco e tipo di rappresentazione semantica degli elementi per essenza o per proprietà (Eco, 2009, p.216) oppure per nessuno delle due, come nel caso dell'enumerazione caotica (p. 321), che può essere analizzata, allora, rispetto al rapporto di senso congiuntivo o disgiuntivo che gli elementi hanno nell'intento di chi compila e nel contesto di compilazione, fino alla distinzione fra elenchi pratici e poetici e agli scambi possibili fra i due (p. 371) - distinzione su cui le liste del romanzo offrono un interessante caso di cortocircuito. In generale però, attraverso diverse epoche, procedure e scopi, Eco identifica una 'funzione' semiotica generale della lista, che sottoscriviamo e proviamo a riassumere, per metterla in relazione con il senso del testo che stiamo analizzando: l'elenco è una forma ritmica fissa, una figura dell'espressione che cattura la polisemia e la blocca, esercitando un controllo sintattico sul livello semantico.

18 Per ragioni di spazio tralasciamo anche la possibilità di ipotizzare per la trascrizione dei cartelli una disgiunzione cognitiva fra l'attante soggetto del viaggio e un attante osservatore, come istanza implicita che produca l'effetto di embraiare, di ritorno, il soggetto che legge, al livello della narrazione (per la specificazione degli effetti di istallazione del punto dei vista nel debrayage si veda Fontanille, 1989, p. 11-36).

19 Su 423 pagine lungo le quali si sviluppa la narrazione del viaggio, le ventitré fotografie appaiono come un'intercalazione costante quanto cadenzata in modo piuttosto irregolare: le foto sono a pagina 18, 28, 39, 44, 57, 105, 125, 148, 168, 179, 193, 226, 244, 287, 304, 315, 369, 378, 402, 407, 427, 457, 476 (della traduzione italiana).

20 Per una discussione semiotica generale del rapporto fra comunicazione e senso fotografico in un'ottica sociosemiotca si veda Pezzini 2008, Introduzione.

21 Quello che fa riposare per esempio il braccio di molte icone quattrocentesche da Benozzo Gozzoli a Antoniazzo Romano, alla Muta di Raffaello (Calabrese 2006).

22 Scrive ancora Barthes, che siccome "la Fotografia è l'autenticazione stessa", i suoi artifici non hanno nulla a che fare con il probatorio, e che "al contrario, hanno senso solo quan-

do barano" (Barthes, 1980, p. 1987).
23 Come problema filosofico generale, Marin rileva per la rappresentazione nell'arte visiva (Marin, 2001) quello della doppia illusione, referenziale ed enunciazionale, che l'enunciato offre rispetto all'enunciazione, (ivi, p. 16). Qual è in questo caso l'effetto di senso che queste fotografie producono? Si tratta cioè di ri-conoscere la referenza a persone reali, di cui il racconto descrive la vita, o si tratta di qualcosa di ancora più generale, cioè di 'credere' al progetto esperienziale autobiografico di William Least Heat Moon, che ha intrapreso un viaggio alla ricerca di qualcosa e poi ne offre 'l'opera' al lettore? (Pezzini, 2008, p. 166 e sgg.).
24 Oltre a queste 23 fotografie, nel testo compaiono anche altre tre immagini, cioè la cartina su cui è ricomposto il percorso del viaggio, e due disegni a mano, uno a p. 13 e uno a p. 224, che ritraggono rispettivamente il furgoncino su cui William viaggia e il simbolo della strada della vita indiana. La cartina può essere considerata innanzitutto come *indice referenziale* (Eco 1979, p. 75) del genere del racconto di viaggio (anche se altre osservazioni sull'importanza della "mappa come rappresentazione della produzione di un discorso" - nel nostro caso, *sul viaggio*, ci verrebbero dall' introduzine del saggio cui Luis Marin tratta il problema della rappresentazione) (Marin, 2002, p. 17). I due disegni invece, vanno in direzione di un parziale investimento patemico. Infatti, hanno rilevanza per il *gesto intimo* di includere nel libro le due cose forse più importanti per il viaggio: il mezzo e il senso stesso. Lo schizzo descrittivo-personale dell'autore, fa pensare anche ad altri classici della 'letteratura pellerossa' (Augustin, 1995), quali il diario ideografico di Toro seduto, o le illustrazioni di Orso in Piedi che accompagnano il diario di Alce nero del 1961.
25 Riportiamo i due segmenti testuali che incorniciano le due foto. I numerosi dettagli tecnici della 'riscoperta' della casa, come della 'costruzione' della barca, permettono anche di chiedersi se un'analisi strutturale della serie completa delle ventitré foto potrebbe partire dall'opposizione di queste due categorie della *conservazione/fabbricazione*.

(p. 17) L'interno, privato di intonaco e perline emanava un forte odore di legno. I tronchi, più grossi di traversine ferroviarie, erano uniti da incastri a coda di rondine: un capolavoro di precisione fatto solo con ascia, accetta, mazza e cuneo. L'uomo, Bob Andriot, mi chiese cosa ne pensavo. - "Una meraviglia. Quanto ci hai messo? - (*foto*) - . "Dieci giorni. Vogliamo trasferirci qui il primo aprile". - "Ad abitare?" - "Mia moglie ed io abbiamo un laboratorio di cornici e oggetti di arredamento, e per togliercelo da casa abbiamo comprato questo locale". - Sapevi che sotto il rivestimento c'era una casa di legno? - Ne avevamo il sospetto. La forma della casa e le finestre basse facevano sperare bene. Sapevamo che ce n'era qualcuna lungo la main Street". - Si diresse alla porta - Un'altra potrebbe essere quella casetta al di là della strada. Ci sono ancora un sacco di capanne seppellite sotto strati di catrame, e nessuno lo sa. Ho sentito dire che il Kentucky aveva più case in legno di ogni altro Stato.

(p. 27) (Io ho fatto lo scafo, il ponte e le sovrastrutture. E ora sto iniziando l'interno. Il motore, l'elica e alcuni pezzi speciali li abbiamo comprati [...]. Se vuole buttare un occhio da vicino si infili pure nella cisterna dell'acqua potabile; anzi, mentre è li, può anche riverstirla di cemento. - Cemento? - L'unica cosa che non dà cattivo sapore all'acqua potabile [...] (*foto*) [...] Rosemary Hammond, un tempo insegnante di scuola e adesso bibliotecaria a Denville, era una donna piena di vita. Hammond la chiamava "il cervello". Aveva preparato pollo al forno, spinaci, purè di patate, ravanelli, sottaceti, e tè caldo". (p. 28). [...] Quasi quasi salpavamo già nell'aprile del 1972, quando la barca non era ancora iniziata – disse Hammond. - Quell'anno il fiume si era man mano ingrossato sino ad arrivare sotto alla roulotte – questa – sollevandola dai sostegni. Noi dalla strada la abbiamo vista partire con la corrente. Se allora non avessi già avuto in mente l'idea della BlueBill, la crociera della roulotte me l'avrebbe suggerita comunque (p.29).
26 La valorizzazione del fare è anche da rimettere in rapporto con un'eco della filosofia pellerossa, tematizzata in modo esplicito a pagina 32: "(..) gli shakers avevano ragione, e che in quell'edificio vecchio di 139 anni io mi trovavo nel futuro. *Come già i pellerossa*, anche gli Shakers, più preoccupati di adattarsi al cosmo che a una società senza freni, erano riusciti ad *amare l'attività produttiva senza cadere nel materialismo* (corsivi nostri)".
27 A pagina quattordici, in un elenco dell'equipaggiamento con cui è partito, William include "due vademecum": *Foglie d'erba* di Whitman e *Alce Nero Parla* di Neirhardt. Se sul secondo sarà spudoratamente attento a inserire lungo il testo riferimenti alle gesta di Alce nero come 'icona' delle tradizioni pellerossa, Whitman è da considerare con più attenzione, forse, come il riferimento implicito dell'estetica della trasformazione che ipotizziamo percorra la narrazione.

Bibliografia

Auerbach, E., 1946, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur*, Berna, Fracke; trad. it. Mimesis. *Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964.

Augustin, S., 1995, *Die Geschichte der Indianer. Von Pocahontas bis Geronimo 1600-1900*, Monaco, Nymphenburger; trad. it. *Storia degli Indiani d'America*, Odoya, 2009.

Bachtin, M., 1975, *Voprosy literatury i estetiki, Istadelt'svo, Chudožesstennaia Literatura*; trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1991.

Barthes, R., 1980, *Le chambre claire*, Gallimard - Seuil, Paris; trad. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

Barthes, R., 1982, *L'ovie et l'obtus*, Seuil, Paris; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985.

Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan HER; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002.

Luc Boltanski, 2000, *Lo spettacolo del dolore*, Milano, Raffaello Cortina.

Calonghi, F., 1964, *Dizionario Latino-Italiano*, Torino, Rosemberg e Sellier.

Dufrenne, M., 1953, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*; Paris, PUF; trad. it. *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Magrini, L., a cura, Roma, Lerici, 1969.

Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani

Eco, U., 2009, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani.

Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce. Volume II*, Roma, Meltemi.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Fontanille, J., 1989, *Les espaces subjectives*, Paris, Hachette.
Genette, G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil; trad.it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 2006.
Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
Greimas, A.,J., 1971, "Narrative Grammar: units and levels" in "Modern Language Notes", n. 86; trad. it. *Semiotica in nuce Vol I*, Roma, Meltemi, 2000, pp. 241- 250.
Greimas, A.,J., 1973, "Description et narrativité dans *La ficelle* de Guy de Maupassant", in "Revue canadienne de linguistique romane", 1.1; trad. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 134 -149.
Greimas, A.,J., 1978, "Soupe au pistou, ou, La construction d'un objet de valeur", in "Documents de Recherche del Groupe de recherches sémio-linguistiques", OCoLC, 610233608; trad. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 151 -163.
Greimas, A., J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio,* Firenze, La casa Usher, 1986.
Greimas, A., J., 1978, *Maupassant*, Paris, Seuil; trad. it. *Maupassant*, Torino, Centro Scientifico editore, 1985.
Lancioni, T., 2009, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori.
Latour, B, 1999, *Piccola filosofia dell'enunciazione*, in Basso, P., Corrain, L., a cura di, *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Ancona-Milano, Costa&Nolan.
Least Heat-Moon, W., 1983, *Blue Highways. A Journey Into America*, London, Martin Secker and Warburg; trad. it. *Strade blu*, Torino, Einaudi, 2006.

Lorusso, A., M., 2010, Semiotica della cultura, Bari, Laterza.
Lyotard, J., F., 1979, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*; Paris, Minuit; trad. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano: Feltrinelli, 1981.
Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001.
Neirhardt, J., G., 1961, *Black Elk Speaks, Being the Life Story of a Holy Man of the Oglaga Sioux*; trad. it. *Alce Nero parla*, Milano, Adelphi, 1990.
Pezzini, I., 2008, *Immagini quotidiane, sociosemiotica visuale,* Roma, Laterza.
Samuel, L, 2012., *The American Dream: A Cultural History* , Syracuse University Press, 2012.
Todovov, T., 1993, *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia.
Whitman, W., 1855, *Leaves of grass*, London, Walter Scott; trad. it., *Foglie d'erba*, Torino, Einaudi, 2005.

dfd

Sensibile e intellegibile in C. S. Peirce

Francesco Bellucci

Si sa che Kant aveva negato il "continuismo" leibniziano tra percezione e intelletto. Già nella *Dissertatio* del 1770 aveva avvisato che "a torto si definisce il sensitivo come ciò che è conosciuto piuttosto confusamente, e l'intellettuale come ciò di cui si ha conoscenza distinta" (Kant 1770, § 7). L'aver riunito sotto la stessa forma la conoscenza sensibile e quella concettuale, salvo poi distinguere l'una dall'altra per il grado della distinzione, fu "un gran danno della filosofia" proprio perché aboliva l'antica distinzione tra noumeni appresi attraverso la facoltà di pensare e fenomeni appresi attraverso la facoltà di sentire. Ma, argomenta Kant, che la differenza loro non possa consistere nel grado di distinzione con cui qualcosa è appreso è dimostrato dal fatto che esistono conoscenze sensibili che sono distinte (la geometria) e conoscenze concettuali che sono confuse (la metafisica e la morale) (*ibid*.). Emerge così quella netta separazione dell'estetico dal logico che avrà tanta importanza, nel decennio successivo, per l'architettura della prima *Critica*. Qui, infatti, Kant ripete che la diversità di una rappresentazione chiara da una oscura è semplicemente logica, mentre la distinzione tra la sensibilità e l'intelletto è trascendentale:

> La filosofia di Leibniz e di Wolff ha dunque impresso a tutte le ricerche sulla natura e l'origine delle nostre conoscenze un indirizzo del tutto erroneo, col ritenere puramente logica la differenza tra il sensibile e l'intellettuale, quando è invece indubitabilmente trascendentale, non concernendo semplicemente la forma della chiarezza o della oscurità, bensì l'origine e il contenuto delle conoscenze (KrV A 44, B 61-62)[1]

Altrettanto nota è la posizione del giovane Charles S. Peirce: non esistono cognizioni non determinate da cognizioni precedenti (CP 5.259-263); la sensazione stessa non è un'intuizione, ma un predicato semplice preso in luogo di un predicato complesso (CP 5.291); in quanto alla forma logica, la sensazione è una rappresentazione determinata da cognizioni precedenti; in quanto al contenuto, la sensazione è un semplice *feeling* di tipo particolare, e quindi non tanto una rappresentazione, ma la *qualità materiale* di una rappresentazione (*ibid*.). Ogni sorta di modificazione della coscienza, sia essa sensazione o concetto, è un'inferenza (CP 5.298). La distinzione kantiana tra estetica e logica è soltanto logica, ma non trascendentale: il continuismo leibniziano verrebbe pertanto riaffermato sulle basi di una teoria generale dell'inferenza.

In questo lavoro si suggerisce che, nonostante il giovanile rifiuto dell'*intuere* cartesiano, la *Semeiotic* peirciana della maturità è invece caratterizzata da un ritorno all'*Anschaaung* kantiana. L'ambito del "ritorno" all'intuizione è la filosofia kantiana della matematica, che Peirce approfondiva e trasformava in una dottrina del pensiero diagrammatico.

1. Kant e il metodo matematico

Nella *Methodenlehre* Kant dichiara che la matematica e la filosofia non differiscono per i loro oggetti, ma per la *forma* della conoscenza: "La conoscenza *filosofica* è *conoscenza razionale* per *concetti*. La conoscenza matematica è conoscenza razionale per *costruzione* di concetti. Ma *costruire* un concetto significa rappresentare a priori la corrispondente intuizione" (KrV A 713, B 741). Un concetto a priori, cioè un concetto non empirico, può rapportarsi all'intuizione in due modi distinti, cui corrispondono due modi della conoscenza razionale. Esso può contenere già un'intuizione pura, e allora è suscettibile di costruzione, oppure può contenere soltanto la sintesi di possibili intuizioni, "e allora può certo essere impiegato per giudicare sinteticamente a priori, ma soltanto discorsivamente, secondo concetti, e in nessun caso intuitivamente, attraverso la costruzione del concetto" (KrV A 719, B 747 –A 720, B 748). E' la possibilità di essere costruiti ciò che differenzia i concetti matematici da quelli filosofici. Nel concetto di sostanza, per esempio, io penso soltanto il *principio* della sintesi delle intuizioni, ma non *questa sintesi stessa*. Lo schema della sostanza è una determinazione trascendentale di tempo (KrV A 138, B 177) in accordo con la quale io mi rappresento una sostanza come ciò che permane nel tempo; la categoria schematizzata non contiene l'intuizione di una sostanza, ma solo la *regola* della sintesi di intuizioni possibili; l'intuizione stessa deve essere data a posteriori, non a priori (KrV A 722, B 750). I soli concetti che possono essere costruiti a priori sono quelli la cui corrispondente intuizione può essere data interamente a priori. Ma l'Estetica trascendentale ha stabilito che le sole intuizioni a priori sono lo spazio e il tempo. Pertanto, i soli concetti che possono essere costruiti sono quelli che si riferiscono allo spazio e al tempo, cioè alla *quantità* (KrV A 714, B 742 – A 715, B 743; cfr. Ferrarin 1995).

Ora, cosa significa costruire a priori un concetto? Significa, secondo Kant, rappresentare a priori la cor-

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

rispondente intuizione. Tale intuizione sarà allo stesso tempo singolare (in quanto intuizione) e valida universalmente (in quanto rappresentazione di un concetto) per tutte le intuizioni possibili che rientrano sotto quel concetto.

> Così, costruisco un triangolo rappresentando l'oggetto che corrisponde a questo concetto o per mezzo della semplice immaginazione nell'intuizione pura, o, basandomi su questa, anche sulla carta, nell'intuizione empirica, senza che ne abbia tratto il modello da una esperienza qualsiasi. La singola figura tracciata è empirica, tuttavia serve a esprimere il concetto senza recar danno alla sua universalità, perché in questa intuizione empirica si pone mente soltanto all'operazione della costruzione del concetto (KrV, A 713, B 741 –A 714, B 742).

Non si deve confondere la figura tracciata attuale (immagine) con la *regola* per la costruzione del concetto nell'intuizione pura. Quando traccio un triangolo sulla carta sulla sola base del mio concetto di triangolo, quello avrà pure delle accidentalità empiriche (sarà scaleno, per esempio), ma la generalità del procedimento garantirà che esso valga come rappresentazione del triangolo in generale. Qualsiasi carattere proprio della figura empirica potrà essere trascurato nel processo di rappresentazione: nella singola immagine trasparirà soltanto il concetto universale di triangolo, e questo sarà visibile attraverso quella in tutta la sua universalità.

Nella *Methodenlehre* Kant suggerisce l'esistenza di due generi di costruzione: quella geometrica, che esibisce a priori i propri oggetti, e quella algebrica, che esibisce a priori i *segni* degli oggetti.

> La matematica, tuttavia, non si limita a costruire quantità (*quanta*), come avviene nella geometria, ma anche la semplice quantità (*quantitas*), come avviene nell'algebra, in cui si prescinde completamente dalla natura dell'oggetto da pensarsi in base al concetto di quantità […] arrivando così, per mezzo d'una costruzione simbolica, ad un risultato inattingibile dalla conoscenza discorsiva, mediante semplici concetti; risultato a cui la geometria giunge mediante una costruzione ostensiva o geometrica (degli oggetti stessi) (KrV, A 717, B 745)

Il carattere costruttivo della geometria è ostensivo, poiché nella dimostrazione geometrica è il concetto stesso, incarnato in una figura geometrico-spaziale, a essere esibito. Il carattere costruttivo dell'algebra, invece, è simbolico, poiché nella dimostrazione algebrica non è il concetto stesso a essere esibito (come quantità determinata), ma il suo simbolo (come quantità indeterminata). Eppure, nonostante questa differenza, il carattere costruttivo dell'algebra non differisce da quello dell'aritmetica: entrambe le costruzioni rendono possibile un giudizio (sintetico a priori) che sarebbe impossibile senza la costruzione stessa. Il concetto algebrico espresso attraverso simboli è esibito nell'intuizione esattamente come il concetto geometrico espresso attraverso figure. Che nel secondo caso l'esibizione sia spaziale o figurativa e nel primo invece soltanto simbolica e relazionale non incide affatto sulla natura costruttiva del procedimento.

2. Ragionamento corollariale e ragionamento teorematico

E' sulla base della filosofia della matematica della *Methodenlehre* che Peirce recupera l'intuizione kantiana, trasformandola però nell'elemento cardine della dottrina del pensiero deduttivo: il *diagramma*.

> Kant ha perfettamente ragione nel dire che […] il matematico usa ciò che, in geometria, è chiamata una "costruzione", o in generale un diagramma, o una disposizione visiva di caratteri e lettere. […] Ma Kant, a causa del modesto sviluppo che la logica formale aveva ricevuto ai suoi tempi, e specialmente a causa della sua totale ignoranza della logica dei relativi, che getta una luce penetrante sull'intera logica, cadde in errore e suppose che il ragionamento necessario matematico e quello filosofico si distinguano perché il primo fa uso di costruzioni. Questo non è vero. Qualsiasi ragionamento necessario procede per costruzione; e l'unica differenza tra le deduzioni necessarie della matematica e quelle della filosofia è che queste ultime sono così eccessivamente semplici che la costruzione in esse non attira l'attenzione ed è trascurata. (Peirce 1898, CP 3.560)

La filosofia e la matematica fanno uso di costruzioni, benché nel ragionamento filosofico il momento costruttivo sia talmente semplice da essere spesso trascurato: "In tutti i casi eccetto quelli davvero più semplici, il ragionamento deduttivo consiste nel comporre relazioni; e la relazione composta che ne risulta deve essere espressa in un termine che non era contenuto in alcuna delle due premesse. Il sillogismo dunque, come è comunemente inteso, senza alcun termine nella conclusione che non sia già nelle premesse, è inadeguato alla rappresentazione di tale ragionamento" (Peirce 1896, p. 103). Nella logica elementare, il carattere costruttivo del procedimento non è assente, è semmai "narcotizzato"; per questo Kant si è illuso che la logica formale fosse analitica, sostenendo che solo la matematica è invece sintetica o costruttiva. Al contrario, secondo Peirce, tutte le forme di ragionamento deduttivo sono costruttive, e la differenza tra esse dipende non dalla presenza o meno di un momento costruttivo, ma dall'impiego che viene fatto della costruzione stessa. La distinzione fondamentale è dunque non tra una conoscenza costruttiva (sintetica) e una non costruttiva (analitica), ma tra una conoscenza costruttiva teorematica e una conoscenza costruttiva corollariale.

> La deduzione corollariale è la deduzione in cui è semplicemente necessario immaginare ogni caso in cui le premesse sono vere per percepire immediatamente che la conclusione è valida in quel caso. La deduzione teorematica è la deduzione in cui è necessario sperimentare nell'immaginazione sull'immagine della premessa al fine di inferire, dal risultato

di tale esperimento, la verità della conclusione attraverso una deduzione corollariale. (Peirce 1902, NEM IV, p. 38)

La distinzione tra ragionamento corollariale e ragionamento teorematico, avverte Peirce, è stata la sua "prima reale scoperta riguardo alla procedura matematica" (Peirce 1902, NEM IV, p. 49). Il ragionamento corollariale consiste nell'osservare la rappresentazione delle premesse e trarne *immediatamente* le conclusioni necessarie. Il ragionamento teorematico, invece, consiste non solo nell'osservazione di una tale rappresentazione, ma nella manipolazione e nella trasformazione di essa secondo regole stabilite, al fine di dedurne conseguenze necessarie che tuttavia non erano contenute nella rappresentazione iniziale. Nel ragionamento corollariale la rappresentazione della verità delle premesse *rappresenta già* la verità della conclusione, mentre in quello teorematico qualcosa deve essere aggiunto alle premesse perché esse rappresentino la conclusione.
Nella sua riformulazione della distinzione kantiana, Peirce sposta la linea di demarcazione: analitico-corollariale non è più soltanto il ragionamento filosofico, ma ogni tipo di ragionamento in cui non c'è bisogno di costruzioni supplementari; sintetico-teorematico non è più soltanto il ragionamento matematico, ma ogni tipo di ragionamento in cui la conclusione è ottenuta per costruzione aggiuntiva e per manipolazione simbolica. La linea di demarcazione non passa più, come in Kant, al confine tra matematica e filosofia, ma ripartisce in un classe o nell'altra le due forme di pensiero deduttivo in funzione della maggiore o minore complessità costruttiva. Per Peirce, pertanto, *l'intero pensiero deduttivo è costruttivo*, e non soltanto quello matematico.

Tutto il ragionamento matematico è diagrammatico e tutto il ragionamento necessario è ragionamento matematico, non importa quanto semplice esso sia. Con ragionamento diagrammatico intendo un ragionamento che costruisce un diagramma secondo un precetto espresso in termini generali, svolge esperimenti su questo diagramma, osserva i risultati, si assicura che esperimenti simili svolti su un diagramma costruito secondo lo stesso precetto darebbero gli stessi risultati, ed esprime tutto ciò in termini generali. Questa fu una scoperta di non poca importanza, poiché mostra che tutta la conoscenza senza eccezioni deriva dall'osservazione (Peirce 1902, pp. 47-48)

3. Il pensiero diagrammatico

L'idea che il pensiero deduttivo abbia forma diagrammatica era già ben presente fin dal 1885. In "On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation" (Peirce 1885), che costituisce uno dei contributi più originali e innovativi dell'intera logica matematica del XIX secolo, Peirce sostiene che mentre una *proposizione* può essere espressa mediante simboli e indici soltanto, il *ragionamento* deve usare anche delle icone. Ogni inferire, infatti, contiene un elemento di osservazione, poiché il fatto che determinate relazioni sussistano dove ne sussistono altre deve essere per prima cosa *osservato*; si richiede pertanto che le relazioni su cui il ragionamento verte siano non semplicemente *pensate* come relazioni, ma *mostrate* in forma di icona: "tutto il ragionamento deduttivo, anche il semplice sillogismo, comporta un elemento osservazionale" (Peirce 1885, CP 3.363). Le formule dell'algebra sono altrettanti diagrammi, poiché esse diagrammatizzano una legge generale mediante la messa in forma di un'immagine delle relazioni tra gli elementi soggetti a quella legge, mostrando in forma iconica e visibile le relazioni che nel simbolo (la legge algebrica) sono semplicemente pensate: "come ha dichiarato il grande matematico Gauss, l'algebra è una scienza dell'occhio" (CP 1.34).
Dieci anni più tardi, nel 1895, Peirce scrive che "l'unico modo di comunicare direttamente un'idea è per mezzo di un'icona; e ogni metodo indiretto di comunicare un'idea deve dipendere per la sua istituzione dall'uso di un'icona" (CP 2.278). Il diagramma è un'icona delle relazioni dell'oggetto, poiché esprime un rapporto tra segno e oggetto tramite "un'analogia tra le relazioni delle loro parti" (CP 2.279). Benché il paradigma del pensiero diagrammatico sia ancora l'algebra, tuttavia Peirce insiste che l'elemento osservativo-intuitivo è alla base dello stesso ragionamento sillogistico:

La concezione tradizionale del sillogismo [...] è senza dubbio che il ragionamento deduttivo viene compiuto "simbolicamente", come afferma Leibniz, senza alcun aiuto da parte dell'"intuizione", vale a dire delle icone. Ma la verità è che in tale ragionamento l'icona è l'elemento essenziale. Questo ragionamento, infatti, consiste sempre nell'enunciare una relazione complessa e nell'osservare poi che quella relazione ne implica un'altra, la quale è detta essere inferita, conclusa o dedotta (Peirce 1896, p. 103).

Il concetto kantiano è un simbolo, mentre l'intuizione è un'icona. Nessun ragionamento di una qualche complessità è possibile sulla base di simboli soltanto (kantianamente: attraverso la mera analisi concettuale), ma è sempre necessario l'ausilio di un apparato iconico (kantianamente: è sempre necessaria la mediazione dell'intuizione). Simbolo e icona, dunque, sono i termini che Peirce sostituisce a quelli kantiani di concetto e intuizione: così come un concetto, per essere reso soggetto di ragionamento matematico-deduttivo, deve essere reso intuitivo (schematizzato), allo stesso modo un simbolo, per poter servire nei processi dimostrativi, deve essere esibito sotto forma di icona (diagrammatizzato). Il rapporto tra concetto e intuizione su cui è fondata la filosofia della matematica di Kant si trasforma, in Peirce, nella dialettica tra simbolo e icona.
La teoria del pensiero diagrammatico, elaborata a partire dagli anni '80 in connessione con gli sviluppi dell'algebra delle relazioni, trova, all'inizio del secolo e con Peirce ormai più che sessantenne, una nuova vita, anche grazie alla coeva costruzione della *sintassi diagrammatica* (MS 500) degli *Existential Graphs*. Nei "Prolegomena to

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

an Apology for Pragmaticism" (Peirce 1906a) Peirce afferma che, propriamente parlando, l'oggetto di un diagramma è la *forma di una relazione*: "qual è nei diagrammi l'Oggetto dell'Investigazione? E' la forma di una relazione. Ora, questa Forma di Relazione è esattamente la forma della relazione che sussiste fra le [...] parti corrispondenti del diagramma" (Peirce 1906a, CP 4.530). I diagrammi non rappresentano *oggetti*, ma *forme*: "le pure icone non rappresentano alcunché se non Forme; le pure Forme non sono rappresentate da alcunché se non da Icone" (Peirce 1906a, CP 4.544).

Tuttavia, un diagramma non mostra soltanto la forma di una relazione incarnata in un oggetto; esso deve inoltre mostrare, in se stesso (deduzione corollariale) o attraverso una sua trasformazione (deduzione teorematica), le *conseguenze* delle relazioni esibite. Parafrasando la celebre massima di Heinrich Hertz, *le conseguenze logicamente necessarie del diagramma devono essere, a loro volta, il diagramma delle conseguenze naturalmente necessarie degli oggetti rappresentati.* Infatti, Peirce sottolinea che è "una caratteristica davvero straordinaria dei Diagrammi che essi *mostrino* […] che una conseguenza segue proprio e, cosa ancora più prodigiosa, che essa *seguirebbe* in tutte le diverse circostanze che si associassero alle premesse" (Peirce 1906b, pp. 174-175). Tuttavia, come è possibile che una singola immagine possieda tale generalità? Secondo Peirce la generalità non appartiene al singolo Diagramma-icona, ma alla sintassi diagrammatica. La diagrammatologia peirciana definisce pertanto una peculiare fenomenologia della deduzione:

> Non è però lo statico Diagramma-icona a mostrar[e] direttamente [che una conseguenza segue e che seguirebbe in tutti i casi]; ma, essendo stato costruito con un'intenzione, che implica un Simbolo di cui è l'Interpretante […], la quale Intenzione, come ogni altra, è Generale quanto al proprio Oggetto, alla luce di questa intenzione il Diagramma-icona determina un Interpretante Simbolico Iniziale. Intanto, il Diagramma rimane nel campo della percezione o dell'immaginazione. E così il Diagramma Iconico e il suo Interpretante Simbolico Iniziale presi insieme costituiscono quello che, senza distorcere troppo il termine di Kant, chiamiamo uno Schema, il quale da un lato è un oggetto che può venire osservato, mentre dall'altro è Generale (Peirce 1906b, p. 175).

La premessa del ragionamento è un simbolo; esso viene diagrammatizzato, cioè viene rappresentato in forma iconica; questo diagramma, in cui il simbolo è stato tradotto, è l'interpretante iconico dell'enunciato di partenza. A sua volta, tale diagramma deve essere interpretato in qualche modo, e infatti è dapprima rappresentato (come rappresentante lo stesso oggetto generale dell'enunciato di partenza) da un interpretante simbolico iniziale. Il diagramma (interpretante iconico delle premesse) e la sua interpretazione (interpretante simbolico del diagramma) formano insieme ciò che Peirce chiama, con Kant, uno *schema*.

Per Kant uno schema è la "rappresentazione intermedia [che] deve essere pura (senza elementi empirici) e, tuttavia, per un verso intellettuale e per l'altro sensibile" (KrV, A 138, B 177). Lo schema infatti media il processo di sussunzione di un oggetto (dato nell'intuizione) sotto un concetto (pensato dall'intelletto): gli schemi sono concetti intuitivi, oppure, il che è lo stesso, intuizioni concettuali (Höffe 1983, p. 95). La natura sensibile e insieme concettuale dello schema kantiano viene tradotta da Peirce nei termini della sua semiotica. Il diagramma è uno schema perché a esso è associato il significato generale del simbolo che esso traduce (interpretante simbolico del diagramma); lo schema è cioè *un'icona che incorpora un simbolo*. Per questo Peirce insiste che il diagramma è generale *perché è interpretato da un interpretante simbolico*, vale a dire, perché il significato generale del simbolo che il diagramma traduce è conservato nel diagramma stesso. "Il Diagramma è l'interpretante di un Simbolo nel quale la significazione del Simbolo diventa parte dell'oggetto dell'Icona" (MS 339, p. 286r). Il diagramma è, da un lato, un "oggetto singolare usato come segno, poiché è essenziale che sia in grado di farsi percepire ed osservare", ma, dall'altro lato, è "quello che si dice un segno Generale; denota, cioè, un oggetto generale" (Peirce 1906b, p. 170). Questa doppia natura semiotica del diagramma, che è in parte un'icona e in parte un simbolo, è nient'altro la doppia natura dello schema kantiano, che in parte è intuitivo e in parte concettuale: come uno schema è un concetto intuitivo o un'intuizione concettuale, così il diagramma è un *simbolo iconico* o un'*icona simbolica*.

Il diagramma può venire manipolato (interpretante dinamico) ed essere trasformato in una diagramma equivalente: "Lo scopo di un Diagramma è rappresentare certe relazioni in una forma tale da poter essere trasformata in un'altra forma rappresentante altre relazioni oltre a quelle implicate da quelle inizialmente rappresentate e in modo tale che questa icona trasformata possa essere interpretata in una proposizione simbolica" (MS 339, p. 286r); "il Diagramma trasformato è l'Interpretante Eventuale, o Razionale, del Diagramma trasformando, ed è allo stesso tempo un nuovo Diagramma del quale l'Interpretante Iniziale, o significazione, è l'asserzione Simbolica, o asserzione in termini generali, della Conclusione" (Peirce 1906b, p. 176). La traduzione degli elementi contenuti nel diagramma trasformato in termini simbolici costituisce così la conclusione del ragionamento, la quale è pertanto l'*interpretante simbolico finale del diagramma*. Ogni passaggio deduttivo da premessa a conclusione avviene per il tramite di una tale mediazione diagrammatica: "un diagramma è un'icona o immagine schematica che incorpora il significato di un predicato generale; e dall'osservazione di questa icona siamo tenuti a costruire un nuovo predicato" (NEM IV, p. 238); "i passaggi del ragionamento diagrammatico conducono da un simbolo iniziale, attraverso tre fasi consecutive di diagrammi, a un simbolo finale" (Stjernfelt 2007, p. 100).

4. Lo schematismo come ripensamento e il ritorno all'intuizione.

Il merito di Kant, agli occhi di Peirce, è stato quello di aver descritto correttamente, attraverso l'idea di una "costruzione nell'intuizione pura", la sintassi del pensiero deduttivo. D'altra parte, il suo errore è stato quello di non aver compreso appieno l'estensione di tale sintassi: la procedura costruttiva non è ristretta alla sola conoscenza matematica, ma ricopre l'intero pensiero deduttivo:

> L'intera filosofia di Kant si fonda sulla sua logica. Kant assegna il nome di logica alla parte più grande della sua *Critica della Ragion Pura*, e il fatto che egli non estenda quel nome all'intero lavoro è un risultato del grande errore della sua teoria logica. Questo grande errore era allo stesso tempo il più grande merito della sua dottrina: esso consiste nella netta separazione tra processi intuitivi e discorsivi della mente. […] Kant ha tracciato una linea troppo netta tra le operazioni di osservazione e quelle di ragionamento. Si è consentito di assumere l'abitudine di pensare che queste ultime comincino soltanto quando le prime sono complete; e non riesce a capire che anche la più semplice conclusione sillogistica può essere tratta solo tramite l'osservazione delle relazioni dei termini nelle premesse e nella conclusione. La sua dottrina degli schemi può essere stata un pensiero successivo (*afterthought*) soltanto, un'addizione al suo sistema dopo che esso era sostanzialmente completo. Perché se gli schemi fossero stati considerati in tempo, avrebbero ricoperto l'intero suo lavoro (CP 1.35, c. 1885)

Contro Leibniz e Wolff, Kant aveva distinto nettamente i processi intuitivi da quelli discorsivi. Secondo Peirce, neanche questa distinzione kantiana può essere accettata senza riserve. E' vero che esistono una componente discorsiva e una componente intuitiva nel pensiero; tuttavia questi due tronchi dell'umana conoscenza non corrispondono a due scienze distinte (estetica trascendentale e logica trascendentale); al contrario, secondo Peirce, la distinzione tra concetto e intuizione è in realtà la distinzione logico-semiotica tra simbolo (che incorpora un concetto o predicato generale) e icona (che esibisce un predicato in una forma visibile e manipolabile). E' una pura astrazione separare il pensiero dall'intuizione, poiché ogni concetto-simbolo ha bisogno di un'intuizione-icona per produrre conoscenza sintetica. Eppure, suggerisce Peirce, Kant stesso deve aver intravisto la necessità di comprendere l'intero studio della logica e dell'estetica sotto la denominazione di una logica generale. Lo schematismo kantiano altro non è che la rinuncia a una netta separazione dei due tronchi dell'umana conoscenza. A che cosa ammonta, infatti, l'introduzione dello *Schematismuskapitel*, se non all'ammissione che le due facoltà conoscitive, dopo essere state accuratamente separate e ripartite in un'estetica e in una logica trascendentale, debbano poi venire riunite sulla base della pressante esigenza di una categoria intermedia, omogenea da un lato al concetto e dall'altro all'intuizione? La dottrina dello schematismo deve dunque essere stato un *afterthought*, un ripensamento, poiché se Kant avesse considerato attentamente l'esigenza di quella mediazione, l'intero edificio della prima *Critica* sarebbe stato completamente ristrutturato (cfr. Pape 1989, pp. 114-135; Paolucci 2010, pp. 190-193).

Peirce non dice mai, e però neanche nega, che la dottrina del pensiero diagrammatico contraddice l'anti-intuizionismo dei saggi anticartesiani. Raramente il vecchio Peirce parla di intuizione, meno ancora di anti-intuizionismo. In quei saggi giovanili l'intento era certamente quello della costruzione di una teoria cognitiva centrata sul meccanismo *inferenziale* (contro quello *intuitivo* nel senso cartesiano: intuizione *vs* deduzione). Eppure, man mano che Peirce scopriva, sviluppava e sperimentava nuovi sistemi logici (algebra delle relazioni, teoria della quantificazione, logica grafica etc.) e matematici (l'algebra lineare del padre, la teoria degli insiemi di Cantor, la topologia etc.), *l'idea stessa di inferenza deduttiva gli cambiava tra le mani*: era adesso divenuto necessario descrivere più precisamente il processo deduttivo come comprendente un momento propriamente diagrammatico, seguendo la grande lezione di Kant.

L'ambito di questo "ritorno" all'intuizione non è la sfera dell'indicalità (Fumagalli1995). Se pure ha bisogno di indici per riferirsi al reale (per dire *di qualcosa* quello che dice) l'icona non ha l'immediatezza a-concettuale dell'indice. Né il ritorno dell'intuizione avviene nella teoria della percezione o mediante un iconismo percettivo primario (Eco 1997), perché il funzionamento della percezione è semmai un *presupposto* della logica (= semiotica), e non entra nella logica stessa. Questo ritorno dell'intuizione si manifesta invece nella descrizione del ragionamento deduttivo. Pertanto, l'intuizione-icona della maturità si contrappone solo in parte alla giovanile intuizione come *cognizione non determinata da cognizioni precedenti*, perché mentre questa è opposta all'inferenza *tout court* (inferenza *vs* intuizione), quella si oppone semmai al solo momento simbolico (icona *vs* simbolo), cioè all'elemento che, nell'inferenza deduttiva, garantisce la generalità del procedere. Senza rinnegare la battaglia condotta contro l'intuizione cartesiana, Peirce ha invece conferito all'intuizione kantiana un posto di primo piano nella *semiotica della deduzione*.

Note

1 In quel che segue verranno usate le seguenti abbreviazioni: **KrV**, seguito dalla paginazione della prima (A) e della seconda (B) edizione, per la *Critica della ragion pura* di Kant. **CP**, seguito da numero di volume e numero di paragrafo, per i *Collected Papers* (Peirce 1931-1958). **MS** per i manoscritti inediti di Peirce presso la Houghton Library del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Harvard, seguito dalla numerazione di Robin 1967 e numero di pagina. **NEM**, seguito da numero di volume e numero di pagine, per i *New Elements of Mathematics* (Peirce 1976). Ove non esista una tradizione

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

italiana (cfr. riferimenti bibliografici), la traduzione è opera dell'autore.

Bibliografia

Eco, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani

Ferrarin, A., 1995, "Construction and Mathematical Schematism. Kant on the Exhibition of a Concept in Intuition", *Kant-Studien*, vol. 86, n. 2, pp. 131-173

Fumagalli, A., 1995, *Il reale nel linguaggio,* Milano, Vita e Pensiero.

Höffe, O., 1983, *Immanuel Kant*, München, Beck,; trad. It. *Immanuel Kant*, Bologna, Il Mulino,1986

Kant, I., 1770, *Dissertatio de mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principii*; trad. in *Scritti precritici*, a cura di P. Carabellese, Bari, Laterza, 1907; n. ed. a cura di R. Assunto & R. Hohenemser, 1982

Kant, I., 1781, *Kritik der reinen Vernunft*, Riga, Hartknoch, 1781; 2° ed. 1787; trad. it. a cura di P. Chiodi, Torino, Utet, 1967

Pape, H., 1989, *Erfahrung und Wirklichkeit als Zeichenprozess*, Frankfurt am Main, Suhrkamp

Paolucci, C., 2010, *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani

Peirce, C. S., 1885, "On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation", *The American Journal of Mathematics*, vol. **7**, pp. 180-202; CP 3.456-552; trad. it. in *Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Milano, Bompiani 2003, pp. 885-912

Peirce, C. S., 1896, "On the Logic of Quantity", MS 16; trad. it. in *Pragmatismo e Grafi Esistenziali*, a cura di S. Marietti, Milano, Jaka Book, 2003, pp. 89-105.

Peirce, C. S., 1898, "The Logic of Mathematics in Relation to Education", *Educational Review*, vol. 15, pp. 209-216; CP 3.553-562

Peirce, C. S., 1902, "Logic, Regarded as Semiotic: the Carnegie Application of 1902", MS L 75, ricostruita e intr. da Joseph Ransdell http://www.cspeirce.com/menu/library/bycsp/l75/l75.htm (1998)

Peirce, C. S., 1906a, "Prolegomena to an Apology for Pragmaticism", *The Monist* , vol. 16, pp. 492–546; CP 4.530-572; trad. it. in *Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Milano, Bompiani 2003, pp. 211-250.

Peirce, C. S., 1906b, "PAP", MS 293, trad. it. in *Pragmatismo e Grafi Esistenziali*, a cura di S. Marietti, Milano, Jaka Book, 2003, pp. 167-194.

Peirce, C. S., 1931-1958, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. 1–6 a cura di C. Hartshorne & P. Weiss 1931 -1935, voll. 7-8 a cura di A. W. Burks 1958, Cambridge (MA), Belknap Press

Peirce, C. S., 1976, *The New Elements of Mathematics by Charles S. Peirce*, a cura di C. Eisele, The Hague, Mouton

Robin, R., a cura, 1967, *Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce*, Amherst, University of Massachusetts

Stjernfelt, F., 2007, *Diagrammatology. An investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*, Dordrecht, Springer

Slurs: un'introduzione

Claudia Bianchi

1. Introduzione

Gli *slurs* sono quelle espressioni offensive e denigratorie che colpiscono individui e categorie di individui (identificati di volta in volta sulla base di razza, nazionalità, religione, genere, orientamento o preferenza sessuale) in virtù della sola appartenenza a quella categoria. Tali espressioni sono diventate oggetto di studio di linguisti e filosofi del linguaggio che, a partire dalle riflessioni ormai classiche di Michael Dummett (1973, p. 454) sul termine "Boche", se ne occupano con attenzione crescente.[1]

L'articolo si struttura come segue. Distinguerò le strategie di trattamento degli slurs in due prospettive, semantica e pragmatica: secondo la strategia semantica, il contenuto offensivo di tali espressioni è parte del loro *significato* letterale, mentre secondo la strategia pragmatica il contenuto offensivo viene veicolato dall'*uso* che di tali espressioni si fa in contesti particolari. Articolerò ciascuna prospettiva in una varietà di proposte, identificando ogni volta una serie di obiezioni. Alle prospettive semantica e pragmatica si contrappone la strategia deflazionista di Luvell Anderson ed Ernest Lepore, secondo cui gli slurs sono semplicemente parole *proibite*, non in virtù del contenuto che esprimono o veicolano, ma in virtù di una sorta di decreto emesso nei loro confronti da individui, gruppi, autorità o istituzioni rilevanti.

Il mio articolo non ha tanto lo scopo di stabilire quale sia la strategia più plausibile, ma piuttosto quello di identificare alcuni tratti che caratterizzano, rispetto ad altre espressioni del linguaggio naturale, il funzionamento degli slurs: tali tratti devono a mio parere costituire altrettante condizioni di adeguatezza per *ogni* strategia che ambisca a darne un trattamento adeguato.

2. Strategie di trattamento degli slurs

Gli slurs sono termini come "negro" o "frocio", considerati offensivi e denigratori in quanto comunicano[2] disprezzo, odio o derisione verso categorie di individui in virtù della sola appartenenza a quella categoria. Tesi diffusa fra gli studiosi è che tali termini posseggano una controparte neutra, che esista cioè un termine che ha quantomeno la stessa estensione del termine offensivo: "crucco" e "tedesco", "negro" e "nero", "frocio" e "omosessuale", "terrone" e "meridionale".[3]

Le strategie di trattamento degli slurs possono essere classificate in due prospettive, semantica e pragmatica:

a) secondo la strategia semantica, il contenuto offensivo di tali espressioni è parte del loro *significato* letterale – viene dunque espresso in ogni contesto (non figurato o ironico) di proferimento;

b) secondo la strategia pragmatica, il contenuto offensivo viene veicolato dall'*uso* che di tali espressioni si fa in contesti particolari.

Cominciamo dalla prospettiva semantica.

3. Prospettiva semantica

Secondo la strategia semantica, il contenuto offensivo di uno slur (proferito in contesti non figurati o ironici) è parte del suo *significato* letterale. In una formulazione estremamente semplificata, il significato di "negro" può essere espresso con "nero e disprezzabile in quanto nero".[4] Consideriamo l'enunciato

(1) Tom è un negro,

e la sua controparte neutra

(2) Tom è un nero,

e confrontiamo il loro comportamento semantico.

3.1 Negazione e diniego

In generale, per esprimere disaccordo con (2) – per negare cioè l'ascrizione fatta con "nero" – è sufficiente proferire

(3) No, non lo è

Nel caso di (1), invece, il diniego espresso con (3) permette sì di negare l'ascrizione fattuale o descrittiva – permette cioè di negare (2) – ma non sembra sufficiente a cancellare o disinnescare il potenziale offensivo di (1): il tentativo di replicare a (1) con (3), anche se disinnesca l'offesa ascritta all'individuo, continua ad essere percepito come offensivo verso il gruppo target. Analoga analisi può essere fatta della negazione di (1)

(4) Tom non è un negro,

che viene percepita come offensiva verso il gruppo target.

Negazioni e dinieghi sembrano riferirsi solo alla componente descrittiva del termine, e non al suo contenuto offensivo: ne sembra seguire che l'offesa portata dal termine "negro" non è questione meramente del suo contenuto predicativo o descrittivo (del suo significato). In realtà ci sembrano essere casi di negazione di enunciati offensivi percepiti come non offensivi:[5] si veda l'esempio proposto da Jennifer Hornsby 2001, p. 129,

(5) Non ci sono negri.

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Tuttavia (5) – se non offensivo – sembra dover essere interpretato come un caso di negazione metalinguistica, al pari di

(6) Questo vino non è buono, è ottimo

o di

(7) This is a colour, not a color.

In altre parole (5), nell'uso non offensivo cui Hornsby fa riferimento, comunicherebbe

(8) Non ci sono negri, solo neri,

e, in ultima analisi, significherebbe qualcosa come "la parola 'negro' non ha applicazione".

Resta però un fatto che esempi di negazioni vere e proprie (non metalinguistiche) come

(4') Tom non è un negro, è un bianco

vengono percepiti come offensivi; e che non c'è unanimità nemmeno sul fatto che dinieghi come (8) riescano a disinnescare l'offesa.[6] Torneremo su questo punto nel § 5.

3.2 Incassamento

Generalmente il discorso indiretto permette di riportare enunciati proferiti da altri, riutilizzando le espressioni usate da chi parla. Se cioè Paolo proferisce

(9) Marco è un ladro,

per riportare ciò che Paolo ha detto è possibile utilizzare le sue stesse espressioni, come in

(10) Paolo ha detto che Marco è un ladro.

Allo stesso modo l'uso offensivo di Antonio Cassano

(11) In Nazionale non ci sono froci[7]

dovrebbe poter essere riportato con

(12) Cassano ha detto che in Nazionale non ci sono froci.

La cosa interessante è che, mentre (12) non necessariamente riporta un'offesa ascrivibile a Cassano, garantisce invece un'offesa da parte di chi lo proferisce. (12) costituisce cioè un uso offensivo, compatibile però con il fatto che Cassano non abbia proferito parole offensive, ma ad esempio

(13) In Nazionale non ci sono omosessuali.

Ne segue che riutilizzare le espressioni usate dal parlante nel riportare ciò che ha detto non garantisce di riportare l'offesa proferita, mentre fa sì che chi riporta l'espressione offensiva si renda responsabile di un'offesa. Se si sostiene che uno slur esprime convenzionalmente un contenuto offensivo, sembra difficile spiegare perché non sia possibile cogliere questo contenuto riportando l'uso di uno slur da parte di un terzo.[8]

3.3 Non-displaceability

E infine un uso presente di uno slur non può essere utilizzato per discutere un uso passato o futuro, senza incorrere in un'offesa presente, ascrivibile al parlante, come negli enunciati

(14) Un tempo credevo che i negri fossero inferiori,

(14') Un tempo Cassano credeva che in Nazionale non ci fossero froci.

In (14'), come in (12), l'offesa è ascrivibile a chi proferisce l'enunciato, e non a Cassano.

Il peso di questi tre punti viene diversamente valutato. Un sostenitore autorevole della strategia semantica come Chris Hom ha cercato di ovviare al fatto che il contenuto offensivo di uno slur sembri sopravvivere nei tre contesti esaminati (negazione, discorso indiretto, usi passati) con la controversa distinzione fra *denigrazione* e *offesa*. La denigrazione è un fatto oggettivo, che si dà quando lo slur viene predicato di un individuo, come in (1). L'offesa è questione soggettiva, e può darsi quando non c'è denigrazione: quando ad esempio lo slur non viene predicato di un individuo, come in (4), o quando chi riporta enunciati proferiti da altri, come in (12), non ha un atteggiamento denigratorio. In questi casi l'individuo non viene denigrato ma l'occorrenza dello slur resta offensiva per il gruppo target e più in generale per chiunque non condivida opinioni razziste o omofobe.[9]

A molti studiosi i tre punti sollevati sono tuttavia sembrati obiezioni decisive contro la strategia semantica; sono state pertanto proposte strategie differenti, che è possibile raggruppare sotto una prospettiva alternativa, quella pragmatica.

4. Prospettiva pragmatica

Secondo la prospettiva pragmatica il contenuto offensivo di uno slur non contribuisce alle condizioni di verità dell'enunciato in cui esso compare, non viene cioè espresso, ma veicolato dall'*uso* che di tale espressione si fa in contesto. Sono stati proposti trattamenti in termini di presupposizioni, tono, implicature convenzionali, atti linguistici: vediamo le strategie più promettenti.[10]

4.1 Presupposizioni

Si consideri l'enunciato

(15) Il fratello di Paolo è alto.

(15) presuppone la proposizione "Paolo ha un fratello": (15) cioè non *dice* che Paolo ha un fratello, ma lo assume come un fatto.

Se estendiamo questa strategia agli slurs, dovremmo dire che il contenuto offensivo di (1) (la proposizione "i neri sono inferiori in quanto neri") non è espresso o *detto*, ma presupposto, assunto come un fatto. Il comportamento degli slurs sarebbe infatti per molti versi parallelo a quello delle presupposizioni. Come è noto, gli enunciati

(16) Il fratello di Paolo non è alto

(17) Il fratello di Paolo è alto?

(18) Se il fratello di Paolo è alto, allora dovremmo invitarlo a giocare a basket con noi

presuppongono "Paolo ha un fratello" al pari di (15). Allo stesso modo gli enunciati

(4) Tom non è un negro

(19) Tom è un negro?

(20) Se Tom è un negro, allora non dovremmo votarlo

presupporrebbero come (1) la proposizione "i neri sono inferiori in quanto neri". (1), (4), (19) e (20) non solo costituiscono usi offensivi o denigratori, ma anche assu-

mono che gli altri approvino o legittimino il loro contenuto offensivo.

È però possibile sollevare un'obiezione a questa strategia: in certe costruzioni le presupposizioni sembrano essere cancellabili. In particolare il verbo "dire" *filtra* la presupposizione – cioè impedisce che essa sia ereditata dall'enunciato complesso, come in

(21) Marco ha detto che il fratello di Paolo è alto, ma Paolo non ha un fratello

Non sembra essere così per gli slurs. Se il contenuto offensivo fosse semplicemente presupposto, allora un uso di "dire" dovrebbe filtrarlo; ma si consideri

(22) Cassano ha detto che in Nazionale non ci sono froci. Ma gli omosessuali non sono inferiori in quanto omosessuali.

Un proferimento di (22) viene percepito come offensivo quanto (12): gli slurs sembrano avere un comportamento proiettivo più forte delle presupposizioni usuali, dal momento che anche (22) sembra ereditare la presupposizione di (12).[11]

4.2 Tono

Come è noto Gottlob Frege traccia una distinzione fra senso e tono. Due espressioni possono avere lo stesso senso, ma divergere in connotazione o tono, come per le seguenti coppie di espressioni:

e/ma,
morto/deceduto,
cavallo/destriero.

Le differenze che riguardano il tono, come inteso da Frege, non hanno ripercussioni sulla verità o falsità di ciò che viene detto: il tono è un aspetto del significato irrilevante per la verità e per questo non pertinente per la logica. L'analisi viene estesa agli slurs e alle loro controparti neutre: in questa prospettiva, "nero" e "negro" sarebbero sinonimi e differirebbero solo in tono.

In realtà a parere di molti autori questa caratterizzazione sembra mal adattarsi agli slurs: la nozione di tono non sembra abbastanza robusta da coprire gli epiteti offensivi. Come osserva Hom 2008, p. 421, la natura offensiva di queste espressioni non varia da parlante a parlante, e non dipende dagli stati mentali del parlante: associare valenza neutra o positiva a "negro" o "frocio" è semplicemente fraintendere la parola.

Più in generale, la nozione di tono è lungi dall'essere sufficientemente chiarita: una valutazione appropriata della strategia dipende da un approfondimento della nozione fregeana, e in particolare del suo carattere soggettivo o oggettivo.[12] Un modo per rendere conto del carattere oggettivo o convenzionale del tono è in termini di implicature convenzionali – la strategia cui è dedicato il prossimo paragrafo.

4.3 Implicature convenzionali

Timothy Williamson e Chris Potts assimilano gli slurs a implicature convenzionali. Le implicature convenzionali sono quelle proposizioni addizionali comunicate da un enunciato ma non dette, che non dipendono da particolari circostanze d'uso dell'enunciato ma sono associate in modo stabile (in ogni contesto, dunque) a determinate espressioni, come "ma", "quindi", "persino", "non ancora". Si consideri l'enunciato

(23) Maria è bella ma intelligente:

per Grice (23) ha le stesse condizioni di verità (è cioè vero nelle stesse circostanze) di

(24) Maria è bella e intelligente.

(23), però, a differenza di (24), implica convenzionalmente "Generalmente bellezza e intelligenza sono in contrasto": tale implicatura viene considerata *convenzionale* in quanto colta da chiunque comprenda "ma", derivata in ogni contesto e in modo indipendente dall'aspettativa del rispetto delle massime conversazionali da parte del parlante. Se l'implicatura fosse falsa (se bellezza e intelligenza non fossero in conflitto) non ne seguirebbe la falsità di (23): l'implicatura è pertanto non una parte del contenuto verocondizionale di (23) – non è parte del significato delle espressioni, non è cioè un fenomeno semantico, ma un fenomeno dell'implicito, pragmatico (Grice 2003, p. 228).

Per Williamson e Potts si può stabilire un parallelo immediato con gli slurs: il valore di verità del contenuto offensivo veicolato da un enunciato come (1) (un'implicatura convenzionale esprimibile con qualche semplificazione come "i neri sono disprezzabili in quanto neri") non influisce sul valore di verità di (1), che avrebbe le stesse condizioni di verità di (2). Il parallelo si estende ad altri caratteri tipici delle implicature convenzionali, condivisi anche dagli slurs.

1. Le implicature convenzionali sono distaccabili: lo stesso contenuto proposizionale può essere espresso in modo da rimuovere l'inferenza. Come detto, (24) ha le stesse condizioni di verità di (23), ma non veicola la medesima implicatura. Allo stesso modo è possibile esprimere lo stesso contenuto verocondizionale di (1) tramite la controparte neutra (2), che però non veicola alcun contenuto offensivo.

2. Le implicature convenzionali non sono cancellabili: non è cioè possibile bloccare la generazione dell'implicatura, né contestualmente, né esplicitamente: il tentativo di cancellare l'implicatura in

(23*) Maria è bella ma intelligente, e non c'è contrasto fra bellezza e intelligenza

dà luogo a un enunciato anomalo. Allo stesso modo il proferimento di

(25) Tom è un negro, ma non voglio lasciar intendere che i neri sono disprezzabili in quanto neri

è inaccettabile ("non fa che aggiungere ipocrisia a xenofobia", nelle parole di Williamson 2009, p. 150).

3. Le implicature convenzionali non sono calcolabili: sono colte intuitivamente dal destinatario, e l'intuizione non è rimpiazzabile da un argomento. Analoghe osservazioni valgono per l'implicatura veicolata da un uso di "negro", colta intuitivamente e non calcolata dal destinatario.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

4. Non è possibile mettere in discussione le implicature convenzionali generate con repliche come

(26) No, non è vero

Nel caso di (23) la replica si riferisce al contenuto espresso (24) e non al contrasto veicolato; nel caso di (1) alla controparte neutra (2) e non al contenuto offensivo veicolato.

5. Implicature convenzionali e slurs hanno lo stesso comportamento proiettivo. Le implicature convenzionali vengono ereditate dagli enunciati in cui l'enunciato semplice viene incassato, come

(27) E' falso che Lisa sia bella ma intelligente;

(28) Se Lisa è bella ma intelligente, allora non ci saranno problemi;

(29) Lisa potrebbe essere bella ma intelligente.

Allo stesso modo il contenuto offensivo viene ereditato dagli enunciati in cui l'enunciato semplice viene incassato

(30) E' falso che Tom sia un negro;

(31) Se Tom è un negro, allora non dovremmo votarlo;

(32) Tom potrebbe essere un negro.

Questa strategia ha difficoltà legate allo statuto incerto delle implicature convenzionali: la nozione stessa è oggi largamente messa in discussione. Kent Bach ne parla come di un "mito" e, andando contro la posizione griceana, sostiene che le implicature convenzionali contribuiscono a ciò che è detto, dal momento che non passano il test del discorso indiretto. Se infatti si confronta

(33) Bob ha detto che Maria è bella ma intelligente

con

(34) Bob ha detto che Maria è bella e intelligente,

l'intuizione di Bach è che (34), come report di (23), sia incompleto. Questo spinge Bach 2006, p. 157, a concludere che (23) esprime *due* proposizioni: "Maria è bella e intelligente" e "Generalmente bellezza e intelligenza sono in contrasto". Proviamo a estendere questa critica agli slurs e confrontiamo

(35) Bob ha detto che Tom è un negro

con

(36) Bob ha detto che Tom è un nero:

anche in questo caso sembra intuitivamente che (36), come report di (1), sia incompleto.

Parzialmente nella linea di Bach, Potts propone un quadro semantico *multidimensionale* per slurs, implicature convenzionali e più in generale per i "supplements" come

(37) La CIA ha interrogato Chuck, un noto psicopatico, dopo il suo rilascio.

Come (23), anche (37) esprimerebbe due proposizioni – la proposizione *at-issue* "La CIA ha interrogato Chuck dopo il suo rilascio" e la proposizione *supplementary* "Chuck è un noto psicopatico"[13]: in questo quadro, i valori di verità di proposizione "principale" e proposizione "secondaria" sono indipendenti l'uno dall'altro.

Anderson e Lepore 2011, p. 13, commentano che, benché i dettagli del trattamento degli slurs restino controversi, sembra innegabile che strategie come quella di Potts debbano essere situate all'interno delle strategie semantiche. Nel paragrafo seguente vediamo la strategia deflazionista di Anderson e Lepore.

5. Strategia deflazionista

La strategia deflazionista di Anderson e Lepore si contrappone alle strategie semantiche (in termini di contenuto espresso) o pragmatiche (in termini di contenuto veicolato) ed è motivata da due ordini di considerazioni:

1. I due autori ritengono che il potenziale offensivo di uno slur contribuisca al contenuto in *ogni* contesto; sorge allora il problema di spiegare come sia possibile che non ogni occorrenza di uno slur sia offensiva. Esempi di usi non offensivi sono i cosiddetti usi riappropriativi o comunitari da parte dei membri del gruppo target (la riappropriazione del temine "nigger" da parte degli afroamericani, o quella dei termini "gay" o "queer" da parte della comunità omosessuale). Tali usi, da parte dei membri del gruppo target, sono generalmente percepiti come non offensivi, ed anzi volti a demarcare il gruppo rispetto ai non membri, e a esprimere senso di appartenenza e solidarietà. Se l'offesa è parte del significato (espresso o veicolato), come possono darsi usi non offensivi?

Secondo Anderson e Lepore ogni strategia basata sul contenuto deve supporre un *cambiamento di contenuto, dunque di significato* negli usi riappropriativi. In una prospettiva in termini di contenuto, l'espressione "negro" sarebbe ambigua fra un significato offensivo (negli usi dei non appartenenti al gruppo target) e un significato non offensivo (negli usi degli appartenenti al gruppo target); ma non verrebbe chiarito in alcun modo perché un non membro non possa legittimamente usare il significato non offensivo di "negro".

2. Certe proprietà del contenuto risultano "inerti" in contesti particolari, come quelli decitazionali e di attribuzione di significato. Questa "sterilizzazione" non avviene per gli slurs che, a parere di Anderson e Lepore 2011, p. 13, vengono percepiti come offensivi anche negli enunciati

(38) "Negro" significa negro,

(39) "Negro" è un termine per riferirsi ai neri,

(40) "Negro" è una parola offensiva.

È evidente che le due obiezioni – se giustificate – si applicherebbero a *qualunque resoconto in termini di contenuto*, e quindi porterebbero a rigettare allo stesso modo le strategie semantiche e quelle pragmatiche.

Nella prospettiva di Anderson e Lepore gli slurs sono semplicemente parole *proibite*, non in virtù del contenuto che esprimono o veicolano, ma in virtù di una sorta di decreto emesso nei loro confronti, da individui, gruppi, autorità o istituzioni rilevanti (in genere legati al gruppo oggetto dell'offesa): "*once relevant individuals declare a word a slur, it becomes one*" (Anderson e Lepore 2011, p. 11). La tesi ascrivibile ai due filosofi è che non c'è

alcuna differenza di contenuto (né espresso né comunicato) fra "nero" e "negro": questo impegna a sostenere che hanno lo stesso significato (1) e (2), così come i due enunciati

(41) I neri sono neri,

(42) I neri sono negri (Anderson e Lepore 2011, p. 17).

Questa constatazione spinge i due autori a quella che viene definite una posizione *silentista* che propone di eliminare dal linguaggio gli slurs fino a che il loro potenziale offensivo non si stemperi, e di astenersi dall'usarli in *qualunque* contesto.[14]

La strategia deflazionista si espone a mio parere a varie obiezioni: ne accennerò tre.

a. Intanto una considerazione generale. La strategia deflazionista sembra spiegare troppo poco: non viene specificato che cosa spinga gruppi o individui a decretare una sorta di embargo su certe espressioni, e riesce difficile immaginare motivazioni che non si riferiscano in qualche modo a ciò che tali espressioni esprimono o comunicano implicitamente.[15]

b. In particolare la spiegazione degli usi riappropriativi (che motiva l'obiezione 1. Contro le prospettive basate sul contenuto) sembra poco efficace. La strategia deflazionista si limita a constatare che uno slur può essere usato in modo non offensivo dai membri del gruppo target, dal momento che l'appartenenza stessa al gruppo fornisce una sorta di clausola di sospensione della proibizione, esattamente nello stesso senso in cui esistono eccezioni a un embargo.[16] Ma non si accenna ad alcuna spiegazione di termini, limiti e ragioni di tale sospensione.

c. Molti autori, inoltre, replicano all'obiezione 2. sottolineando il fatto che in realtà contesti particolari hanno l'effetto di sigillare o neutralizzare l'offesa espressa/veicolata dagli slurs; come scrive Hornsby 2001, p. 129, "quotation has some sealing off effect".[17] In sostanza se anche si ammette che (38) e (39) possano essere percepiti come usi offensivi, questo non sembra il caso per (40) o per

(43) Nessuno dovrebbe usare la parola "negro",

(44) La parola "negro" non ha applicazione,

e in generale per i cosiddetti contesti pedagogici, come

(45) Le istituzioni che trattano i neri come negri sono da bandire.

6. Considerazioni conclusive

Nelle pagine precedenti ho illustrato in estrema sintesi le strategie di trattamento degli slurs presenti in letteratura e individuato alcune obiezioni che è possibile sollevare contro di esse. Questa rassegna permette di identificare i tratti che caratterizzano il funzionamento degli slurs rispetto ad altre espressioni del linguaggio: vediamoli.

i) Innanzitutto il fatto che gli enunciati che contengono espressioni offensive non siano privi di significato, ma enunciati completi, perfettamente compresi da qualunque parlante competente;

ii) il potenziale offensivo o denigratorio degli slurs: si tratta di espressioni percepite in genere come più denigratorie e offensive rispetto agli altri peggiorativi;

iii) la variazione in potenziale offensivo: alcune espressioni sono percepite come più denigratorie di altre. Questo è il caso di "nigger", unanimemente considerato dagli autori di lingua inglese come lo slur più offensivo;

iv) la variazione diacronica del loro potenziale offensivo. In diacronia alcune espressioni (come "gay" o "Tory") cessano di essere percepite come denigratorie, e altre cominciano a essere percepite come offensive;

v) l'apparente indipendenza del potenziale offensivo dagli stati mentali del parlante. Chi usa uno slur esprime o veicola disprezzo per l'individuo e la categoria target, indipendentemente dal fatto che provi o meno disprezzo per l'individuo e la categoria target.[18] Allo stesso modo certe espressioni sono più offensive di altre, indipendentemente dalle convinzioni di chi le usa;

vi) il tabù che circonda l'uso degli "slurs". La loro appropriatezza sembra essere confinata a occorrenze all'interno di citazioni, contesti fittizi, domande, negazioni, antecedenti di condizionali; per alcuni autori, tuttavia, il tabù circonda anche tali contesti – e si estende persino a espressioni fonologicamente simili all'espressione offensiva, anche se non etimologicamente correlate ad essa;

vii) il fatto – controverso – che esistano contesti non decitazionali non offensivi, come i cosiddetti contesti pedagogici;

viii) gli usi riappropriativi o comunitari da parte dei membri del gruppo target – come la riappropriazione del temine "nigger" da parte degli afroamericani, o quella dei termini "gay" o "queer" da parte della comunità omosessuale.

Tali tratti devono a mio parere costituire altrettante condizioni di adeguatezza che ogni futura strategia di trattamento degli slurs dovrà impegnarsi a soddisfare.[19]

Note

1 Si vedano fra gli altri Kaplan 1999, Hornsby 2001, Hom 2008, Potts 2008, Williamson 2009, Anderson e Lepore 2011.

2 Uso "comunicare" come espressione neutra fra "esprimere esplicitamente" (prospettiva semantica) e "veicolare implicitamente" (prospettiva pragmatica).

3 Tale opinione non è unanime; per un'opinione diversa, si veda Williamson 2009, p. 143. Naturalmente le diverse prospettive hanno opinioni differenti sul contenuto semantico del termine e della sua controparte neutra. Si noti inoltre che gli autori americani usano "afro-americano" come controparte neutra di "negro". In questa sede userò "nero", il termine usato dagli autori britannici.

4 Cfr. Hom 2008, p. 416.

5 Blackburn, p. 148; Dummett 2007, p. 527; Hornsby 2001, p. 129, Hom 2008, p. 435.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

6 È quello che sostengono ad esempio Anderson e Lepore 2011, p. 5.
7 Faccio riferimento alle controverse dichiarazioni di Cassano durante una conferenza stampa a margine dei Campionati europei di calcio del giugno 2012.
8 L'argomento viene riportato, fra gli altri, in Anderson e Lepore 2011. Si noti però che nell'incassamento l'offesa riportata – anche se non espressa con uno slur come in (10) – rischia in ogni caso di essere ascritta al parlante, se questi non ne prende le distanze. Tale osservazione indebolirebbe molto l'argomento dell'incassamento: ringrazio un referee anonimo per aver sottolineato questo punto.
9 Su questo punto si veda Hom 2012. La soluzione di Hom fa inoltre uso cruciale della distinzione fra occorrenze *ortodosse* e *non ortodosse* dei peggiorativi (cfr. Hom 2010). Un altro modo di ovviare ai problemi delle strategie semantiche è in termini di implicature conversazionali (cfr. Hom 2008, p. 432n; 2012, p. 402n). La discussione dettagliata dei punti deboli delle strategie semantiche e delle loro riformulazioni va ben oltre gli scopi del presente lavoro.
10 Con "prospettiva pragmatica" mi riferisco alle teorie secondo cui il contenuto denigratorio di uno slur non contribuisce alle condizioni di verità dell'enunciato in cui esso compare. Inserisco quindi le strategie in termini di presupposizioni e di implicature convenzionali all'interno della prospettiva pragmatica, anche se, come è noto, la questione del loro status (semantico o pragmatico) è assai controversa. In particolare se si trattasse di presupposizioni legate a particolari espressioni linguistiche sarebbero parte del significato lessicale specificato dalla grammatica (in questo senso, del significato letterale).
11 Si noti che secondo Karttunen anche le presupposizioni a volte sopravvivono nel complemento di "dire" ("In special cases… all the plugs are leaky": Karttunen 1973, p. 175).
12 Frege usa esempi dal sapore fortemente convenzionale, pur definendo il tono come "soggettivo". Dummett critica questo punto: il tono, come elemento del significato, non può essere inteso come privato e non comunicabile (Dummett 1981, pp. 85-86). Williamson ne conclude che "Frege's category of tone is too miscellaneous to take us very far in the analysis of [slurs]" (Williamson 2009, p. 149).
13 Cfr. Potts 2005.
14 Anderson e Lepore 2011, p. 16.
15 Cfr. Croom 2011, p. 353; Torrengo 2013.
16 Cfr. Anderson e Lepore 2011, p. 20.
17 Si veda anche Potts 2005, pp. 161-162; Williamson 2009.
18 Cfr. Hornsby 2011, p. 138.
19 Ringrazio Bianca Cepollaro, Marco Santambrogio, Nicola Spotorno, Giuliano Torrengo, Sandro Zucchi e due referee anonimi per utili osservazioni, critiche e commenti.

Bibliografia

Anderson, L., Lepore, E., 2011, "Slurring Words", in "Nous", pp. 1-27.

Bach, K., 2006, "Speech acts and pragmatics", in M. Devitt, R. Hanley, a cura, *The Blackwell Guide to the Philosophy of Language*, Oxford, Blackwell, pp. 147-167.

Croom, A., 2011, "Slurs", in "Language Sciences", 33, pp. 343-358.

Dummett, M., 1973, *Frege's Philosophy of Language*, Oxford, Clarendon Press.

Grice, H. P., 1975, "Logic and Conversation (1967)" in P. Cole e J. Morgan, a cura, *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, Academic Press, New York, pp. 41-58, tr. it. di M. Sbisà "Logica e conversazione" in A. Iacona e E. Paganini, a cura, *Filosofia del linguaggio*, Cortina, Milano, 2003, pp. 221-244.

Hom, C., 2008, "The Semantics of Racial Epithets", in "Journal of Philosophy", vol. 105, pp. 416–440.

Hom, C., 2010, "Pejoratives", in "Philosophy Compass", vol. 5, n. 2, pp. 164-185.

Hom, C., 2012, "A puzzle about pejoratives", in "Philosophical Studies", 159, pp. 383-405.

Hornsby, J., 2001, "Meaning and uselessness: how to think about derogatory words", in P. French, H. Wettstein, a cura, *Midwest Studies in Philosophy* XXV, pp. 128–141.

Kaplan, D., 1999, "The Meaning of Ouch and Oops: Explorations in the Theory of Meaning as Use", manoscritto, UCLA.

Karttunen, L., 1973, "Presuppositions of Compound Sentences", in "Linguistic Inquiry", 4, pp. 169-193.

Picardi, E., 2006, "Colouring, Multiple Propositions and Assertoric Content", in M. Carrara, E. Sacchi, a cura, *Propositions. Semantic and Ontological Issues*, Grazer Philosophische Studien, 72, pp. 21-43.

Potts, C., 2008 "The pragmatics of conventional implicature and expressive content", in C. Maienborn, P. Portner, a cura, *Semantics: An International Handbook of Natural Language Meaning*, Berlin, Mouton de Gruyter.

Predelli, S., 2010, "From the Expressive to the Derogatory: On the Semantic Role for Non-Truth-Conditional Meaning", in S. A. Sawyer, a cura, *New Waves in Philosophy of Language*. Palgrave-MacMillan, pp. 164-185.

Torrengo, G., 2013, "Slurs and Semantic Indeterminacy", manoscritto.

Williamson, T., 2009, "Reference, Inference, and the Semantics of Pejoratives", in J. Almog, P. Leonardi, a cura, *The Philosophy of David Kaplan*, New York, Oxford University Press, pp. 137–158.

Completamento amodale e visualizzazione

Clotilde Calabi

1. Cose in parte nascoste

Se guardiamo una casa davanti a noi, il retro non è visibile e se la casa è dietro a un albero, non sono visibili neppure le parti della sua facciata nascoste dall'albero.[1] Tuttavia, abbiamo esperienza di una casa intera, con un retro e una facciata anteriore, anziché di parti di facciata sconnesse fra loro. Non avremmo quest'esperienza se non fossimo consapevoli, in qualche modo, delle parti nascoste della casa. È un'esperienza molto comune: la maggior parte delle volte vediamo oggetti tridimensionali vedendone solo certe parti superficiali, perché le altre sono nascoste da queste oppure sono nascoste dalle superfici di altri oggetti che si frappongono.
I teorici della visione sostengono che l'informazione sulle parti nascoste è il risultato di un meccanismo che completa i dettagli mancanti in modo amodale (e cioè in assenza di stimolazione retinica relativa a quei dettagli). Il meccanismo di completamento amodale genera in noi l'esperienza che i dettagli mancanti, e cioè le parti occluse, sono presenti sebbene non visibili. I fenomenologi sostengono che l'esperienza della presenza di parti nascoste è un elemento essenziale della nostra esperienza visiva.
Il fenomeno del completamento amodale genera due domande. La prima riguarda il meccanismo che genera l'informazione sulle parti nascoste e la seconda l'esperienza prodotta da questo meccanismo. Sono state date diverse risposte a queste domande ed io sono interessata a discutere la risposta fornita dalla teoria VISUAL IMAGERY, secondo la quale l'informazione sulle parti occluse è il risultato di un meccanismo neurale che coinvolge l'area visiva del cervello e fornisce una rappresentazione delle parti nascoste. La teoria afferma che, di conseguenza, l'osservatore ha un'esperienza quasi sensoriale di queste parti: le visualizza. In particolare, sono interessata a questa affermazione della teoria.[2]
Bence Nanay ha difeso recentemente VISUAL IMAGERY focalizzandosi sulle sovrapposizione di superfici appartenenti a oggetti differenti. Ha sostenuto che la visualizzazione è condizione necessaria e sufficiente per avere esperienza degli oggetti che continuano dietro alle superfici che li occludono. La sua versione di VISUAL IMAGERY, però, è abbastanza generale da applicarsi anche al fenomeno dell'auto-occlusione (l'occlusione di una parte superficiale di un oggetto – la superficie posteriore – da parte della sua superficie anteriore).

2. L'argomento di Nanay

Nanay si avvale di un famoso esperimento di Cheve West Perky, nel quale la psicologa aveva cercato di dimostrare che percezione visiva e visualizzazione sono fenomenicamente simili. [3] Nell'esperimento Nanay precisa che quando si parla di visualizzazione s'intende spesso uno stato mentale volontario, tuttavia la visualizzazione alla quale lui si riferisce, a differenza della visualizzazione dell'esperimento di Perky, non ha nulla di volontario. Per questa ragione, Nanay usa l'espressione "*visual imagery*". In ciò che segue, però, trascurerò questa distinzione e considererò "visualizzare" come sinonimo di "avere un'esperienza di *visual imagery*". Se l'esperienza di visualizzazione è volontaria, parlerò di visualizzazione *intenzionale*. Il suo argomento, adattato al mio iniziale esempio, è il seguente:
Sto guardando una casa che, rispetto al mio punto di osservazione, è dietro un albero. L'albero nasconde in parte la sua facciata. Il meccanismo di VISUAL IMAGERY completa la porzione di facciata mancante rappresentandola. Ciò significa che io visualizzo questa porzione. Data la somiglianza fenomenica fra vedere e visualizzare (dimostrata da Perky), è come se io percepissi questa parte:

> If what it is like to have visual imagery is similar to what it is like to perceive and being aware of occluded parts of perceived objects is having visual imagery, then, putting these two claims together, we get that what it is like to be aware of the occluded parts of perceived objects is similar to what it is like to perceive those parts that are not occluded. (Nanay 2010, p. 252)

Eccone una formulazione più precisa:
1) Siamo consapevoli delle parti nascoste degli oggetti che vediamo.
2) Essere consapevoli delle parti nascoste è avere *visual imagery* di quelle parti.
3) L'effetto che fa avere *visual imagery* di un F è simile all'effetto che fa vedere un F.
4) Essere consapevoli delle parti nascoste degli oggetti percepiti è fenomenicamente simile al vedere quelle parti (se non fossero nascoste). (da 2-3).
La premessa (1) non può essere messa in discussione: è il nostro punto dipartenza. La premessa (2) ci dice che la consapevolezza che abbiamo delle parti nascoste non

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

è altro che *visual imagery o visualizzazione* di quelle parti. La premessa (3) è un'asserzione sull'esperienza di *visual imagery*: ci dice che è fenomenicamente simile all'esperienza visiva. (4) è la risposta alla domanda su quale tipo di esperienza abbiamo delle parti nascoste degli oggetti che percepiamo: essere consapevoli di queste parti è simile al vederle. È davvero così? L'argomento appare valido: se (2) e (3) sono vere, anche (4) è vera, e cioè la nostra esperienza delle parti nascoste degli oggetti che percepiamo è una visualizzazione. Si potrebbe però obiettare che la nostra consapevolezza delle parti nascoste si discosta non è simile al vederle (tant'è che si parla di completamento amodale). La conclusione è dunque dubbia e questo genera il sospetto che almeno una delle premesse sia falsa.

Hopkins (2012) sostiene che l'esperimento di Perky non dimostra che visualizzare è fenomenicamente simile al vedere. La questione è controversa, perché ci sono diverse versioni dell'esperimento di Perky. Supponiamo però che l'esperienza di *visual imagery* sia sufficientemente simile al vedere. La premessa cruciale dell'argomento è (2). Ciò che m'interessa è se l'esperienza che abbiamo delle parti nascoste possa essere un'esperienza di *visual imagery*, *in qualche modo* simile al vedere.

3. Gli argomenti di Briscoe

Briscoe (2011°, 2011b) rigetta (2) sostenendo che la *visual imagery* non è necessaria per percepire gli oggetti come qualcosa che continua dietro a ciò che li nasconde. Se la *visual imagery* non è necessaria, allora (2) è falsa. La sua ipotesi è che i fenomeni di completamento amodale, almeno nei casi in cui il soggetto non ha credenze particolari sull'oggetto che sta osservando e non sono in gioco le sue conoscenze di sfondo, siano fenomeni puramente percettivi. Nel percepire oggetti tridimensionali, percepiamo anche le parti occluse, in assenza di una loro proiezione retinica, grazie a determinati indizi percettivi (per esempio, le giunzioni a T) e a leggi gestaltiche (per es. la legge della buona continuazione).

Briscoe distingue, cioè, due tipi di completamento amodale, quello cognitivo (nel quale il soggetto ha credenze sul tipo di oggetto che sta osservando e le attiva) e quello non cognitivo (nel quale le credenze non sono coinvolte) e la sua critica a Nanay concerne i fenomeni del secondo tipo. Se riesce a dimostrare che la visualizzazione non è condizione necessaria per il completamento amodale non cognitivo, allora VISUAL IMAGERY (nella versione di Nanay) va rigettata. Briscoe elabora due argomenti a questo scopo. Il primo argomento ha come premessa che c'è asimmetria fra i fenomeni di completamento amodale e le immagini visive (le immagini prodotte da un meccanismo *visual imagery*). Le immagini visive hanno le seguenti caratteristiche:

1) Hanno una fenomenologia quasi visiva
2) Non sono stabili
3) Non sono vincolate allo stimolo
4) Non sono obbligatorie

Invece, la nostra consapevolezza delle parti nascoste non ha una fenomenologia quasi visiva, è stabile, vincolata allo stimolo ed è obbligatoria. Data l'asimmetria, la conclusione è che non usiamo immagini visive per rappresentare le parti nascoste degli oggetti percepiti.

Nanay, però, potrebbe replicare che le immagini visive alle quali Briscoe si riferisce sono di un tipo particolare: sono esempi di visualizzazione *intenzionale*. Abbiamo esperienze di questo tipo quando, per esempio, cerchiamo di immaginare come starebbe un tavolo rotondo nella sala da pranzo. Questo tipo di *visual imagery* non è vincolata a uno stimolo, non è obbligatoria ed è instabile.

Ci sono invece altri fenomeni che contribuiscono al contenuto di un'esperienza visiva e sono dipendenti dallo stimolo, obbligatorie e stabili, esattamente come la percezione. Hanno queste caratteristiche i fenomeni di mimetismo, e i fenomeni di completamento modale (per es. il triangolo di Kanizsa): le nostre esperienze in questi casi sono vincolate allo stimolo e obbligatorie.

Nanay riconosce che ci sono ovvie differenze nella fenomenologia del completamento modale da una parte e amodale dall'altra. Nel completamento amodale gli oggetti sono rappresentati dietro una superficie che li occlude, invece, nel completamento modale sono rappresentati davanti ad altri oggetti che inducono appunto quel tipo di completamento (per il triangolo di Kanizsa, per esempio, il triangolo è rappresentato davanti a tre cerchi neri:

> [given that the boundaries of the triangle do not project any contrast], they have no corresponding features in the image and thus the nearer object is effectively invisible. Under these circumstances, the visual system must actively 'hallucinate' the invisible structures. (Fleming & Anderson 2004: 1288)

Tuttavia, alcuni esperimenti dimostrano che le aree visive del cervello sono coinvolte anche nel caso del completamento amodale. Poiché il meccanismo di *visual imagery* che interviene nel completamento modale genera un'esperienza di visualizzazione che è indistinguibile dall'esperienza del vedere, si può concludere che anche nel caso del completamento amodale abbiamo un'esperienza di visualizzazione che è indistinguibile dal vedere. All'identità del meccanismo corrisponde, cioè, identità nella fenomenologia. Dunque, a meno che non si abbia una forte evidenza contraria, la teoria VISUAL IMAGERY è la miglior ipotesi che abbiamo a disposizione. Non possiamo perciò rigettarla semplicemente dicendo che i fenomeni di completamento amodale non godono di una fenomenologia visiva. A questo punto, Briscoe propone il suo secondo argomento.

Abbiamo ipotizzato che visualizzare sia fenomenicamente simile al vedere. Se l'ipotesi è corretta, visualizzare e avere *visual imagery* condividono almeno la seguente proprietà del vedere: chi visualizza o ha *visual imagery* non può avere contemporaneamente due diversi punti

di vista sulla medesima. Perciò, non posso avere esperienza visiva contemporaneamente del lato posteriore e del lato anteriore dell'albero davanti a me. In modo analogo, non posso neppure visualizzare contemporaneamente il lato posteriore e il lato anteriore di quest'albero. Inoltre, poiché possiamo visualizzare certi dettagli e vederne altri contemporaneamente, come richiede la teoria VISUAL IMAGERY, se l'osservatore vede e visualizza al tempo stesso, il punto di vista deve essere lo stesso. Ritorniamo al caso dell'albero visto davanti alla casa. Vedo la parte anteriore dell'albero e la parte anteriore della facciata della casa che non è nascosta dall'albero. Per ipotesi, se sono consapevole della parte di facciata nascosta dall'albero, la visualizzo e la visualizzo dal medesimo punto di vista dal quale vedo l'albero. Tuttavia, la parte anteriore dell'albero nasconde quella posteriore e la parte anteriore della facciata nasconde quella posteriore. La teoria VISUAL IMAGERY predice che io visualizzi queste parti, ma per visualizzarle, il mio punto di vista deve cambiare. La predizione della teoria è che io abbia al tempo stesso un'esperienza quasi sensibile della parte posteriore dell'albero, della parte anteriore della casa che non è nascosta da questo e della facciata posteriore della casa. Se visualizzare comporta proiettare le immagini delle cose nel proprio spazio egocentrico, dovrei occupare al tempo stesso punti di vista differenti, ma questo mi è precluso.
Più in generale, l'obiezione è che se visualizziamo le parti occluse di oggetti tridimensionali disposti in una scena nella quale noi occupiamo una certa posizione, dobbiamo avere al tempo stesso punti di vista diversi sulla stessa scena. E non possiamo. Briscoe, che usa l'espressione "make-perceive", osserva quanto segue:

> Make-perceive is supposed to explain how we represent hidden features both in cases of superposition, in which an object's visible surface parts hide parts of the more distant background, and self-occlusion, in which the object's near side hides its far side. In the case of superposition, both the object's visible surfaces and hidden background regions are represented from a single, unified perspective. Visual perception and visual imagination share a common, egocentric point of view. In cases of self-occlusion, however, the perspective of perception and the perspective of imagination come apart. The spatial point of view from which I see the visible surfaces of a car (and egocentrically locate them relative to myself), and the point of view from which I imagine the car's self-occluded surfaces, i.e. the surfaces that I would see, were I counterfactually to view the car from a position facing its far side, are different points of view. Hence, it is unlikely that the visual imagery account of superposition can be unproblematically extended to cases of self-occlusion. (Briscoe 2011b)

Poiché l'auto-occlusione è il caso controverso, mi concentrerò solo su questa. Nanay è costretto ad accettare l'idea che per ogni oggetto tridimensionale che osserviamo, noi vediamo il lato anteriore e siamo consapevoli di quello posteriore e dunque, per la sua teoria, lo visualizziamo. Briscoe sostiene che questo è falso: nell'osservare il lato anteriore di un oggetto, non possiamo al tempo stesso visualizzare quello posteriore, perché non possiamo avere due punti di vista contemporaneamente né nel vedere né nel visualizzare, né tanto meno, nella loro combinazione (assumendo che vedere e visualizzare siano sufficientemente simili).
Dobbiamo allora escludere che l'immaginazione abbia alcun ruolo nei fenomeni di completamento amodale, come sostiene Briscoe? La risposta è no, ma possiamo raccontare due storie diverse. In una storia, accettiamo la tesi di Briscoe che non si possono avere contemporaneamente punti di vista differenti sulla stessa scena e riconosciamo che vedere e visualizzare sono sufficientemente simili sotto questo aspetto cruciale. Nell'altra storia, rigettiamo la somiglianza fra vedere e visualizzare sotto l'aspetto cruciale. In altre parole, in questa seconda storia riconosciamo che necessariamente vediamo da un punto di vista, ma che è possibile visualizzare da nessun punto di vista. E allora, la ragione principale per la quale non possiamo vedere le parti visibili e visualizzare quelle nascoste viene a cadere. Nel paragrafo che segue, descriverò la prima storia ed accennerò alla seconda.

4. Visualizzare e vedere: la prima storia

Ogni oggetto tridimensionale è tale che possiamo osservarlo da diversi punti di vista. Per vedere il lato più lontano, dobbiamo girare intorno e, dal nostro punto di vista, possiamo immaginare come le cose apparirebbero se questo punto di vista cambiasse. Con questa assunzione minimale, possiamo rigettare l'asserzione di Nanay che il lato posteriore dell'albero è presente in senso quasi visivo, senza abbandonare l'idea che il lato posteriore dell'albero è immaginativamente presente.
Generalmente, in un senso minimale di "sapere", noi sappiamo che possiamo vedere il retro delle cose che stiamo osservando. Siamo, cioè, consapevoli del retro di queste cose ed essere consapevoli del loro retro equivale a sapere che potremmo vederlo cambiando il nostro punto di osservazione. In modo più preciso,
Sia **d** il lato davanti e **r** il retro di un qualunque oggetto tridimensionale C, osservato da un punto di vista **P(d)**.
Siano
In P(d): "essere nel punto di vista d"
$\Box\!\!\rightarrow$: il condizionale controfattuale.
In base a ciò che ho appena asserito, abbiamo che
(**) essere consapevole del retro **r** di C è sapere che C ha un lato posteriore **r,** e sapere che se fossi nel punto d'osservazione **P(r)**, avrei un'apparenza di **r**.
Le seguenti sono condizioni necessarie e congiuntamente sufficienti per vedere C come dotato di un lato posteriore:
In P(d) Vd [In P(d) vedo d]
So che:
(*) In P(r) $\Box\!\!\rightarrow$[Se fossi in P(r), vedrei r]
Come faccio a sapere che (*) è vero? Arrivo a saper-

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

lo, per esempio, visualizzando la situazione in cui io sono in **P(r)**, e **r** è visivamente presente. Nell'esempio dell'albero, potrei visualizzare che sono in **P(r)** e, in tal caso, mi apparirebbe il retro.
Non sto dicendo che la visualizzazione è il solo modo di saperlo. Mi limito a dire che è uno dei modi in cui possiamo saperlo: posso visualizzare la situazione nella quale io sono in **P(r)** e in questa visualizzazione, il lato **r** mi appare.
Consideriamo ora il caso più complicato in cui oltre all'albero c'è anche la casa. Ci sono due oggetti A e B, e io sono consapevole del retro di entrambi.
Briscoe riconosce che sono consapevole del retro di A e del retro di B. Osserva che non esiste un unico punto di vista **P(ab)** dal quale il retro di A e di B siano visibili al tempo stesso. Su questa base rigetta perciò la premessa cruciale di Nanay. La rigetta perché questa premessa implica che esiste un unico punto di vista **P(ab)** dal quale il retro di A e di B sono visibili contemporaneamente.
Ovviamente non è necessario che ci sia un unico punto di vista **P(ab)**, per vedere il retro della casa ed essere contemporaneamente consapevoli del retro dell'albero. Ciò di cui abbiamo bisogno per essere consapevoli del lato posteriore della casa e di quello dell'albero è sapere che se io fossi in **P(a)**, vedrei il retro della casa e se fossi in **P(b)** vedrei il retro dell'albero. In altre parole, essere consapevoli del lato posteriore di A e di B significa quanto segue (grazie a **):
(***) K [(In P(a) □→ V retro di A) & (In P(b) □→ V retro di B)]
dove K sta per "sapere che".
(***) è vero nonostante il fatto che non esiste un unico punto di vista **P(ab)** tale che
In P(ab) □→ V retro di A e retro di B.
In altre parole, ci limitiamo ad assumere che
K [In P(a) □→ Va]
e
K [In P(b) □→ Vb]
La verità di (***) non richiede che io visualizzi al tempo stesso il mio essere in **P(a)** e il mio essere in **P(b)**. Posso aver visualizzato che ero in **P(a)** e ricordarlo e allo stesso modo, posso aver visualizzato che ero in **P(b)** e ricordarlo. Perciò, so entrambe le cose.
A questo punto, io so che
(In P(a) □→ V retro di A) & (In P(b) □→ V retro di B)
Quindi (***) è vero.
Ma questo semplicemente significa che essere consapevoli del lato posteriore di un oggetto non significa *di fatto* visualizzarlo (come sostiene invece Nanay). Significa invece sapere che potremmo farlo.[4] Possiamo sapere che possiamo fare H e G, sebbene sia impossibile fare H e G contemporaneamente. In questa prima storia, essere consapevoli del lato posteriore di un oggetto è, cioè, un esempio di conoscenza ontro fattuale e cioè un esempio di:
K(P □→ Q).
Ed è una conoscenza che, fra le sue fonti, ha la visualizzazione. Attraverso la visualizzazione sappiamo che è vero il condizionale ontro fattuale rilevante.[5]

5. Visualizzare e vedere: la seconda storia.

Consideriamo l'enunciato
(W) Se ci fosse stato un albero in questo punto un milione di anni fa, nessuno l'avrebbe saputo.
Williamson osserva che anche se visualizziamo un albero in questo punto un milione di anni fa, non rigettiamo (W) come falso semplicemente perché consideriamo la presenza di un osservatore dell'albero:

> Even if we visually imagine a tree we do not automatically reject (W) because we envisage an observer of the tree. We may imagine the tree as having a certain visual appearance from a certain viewpoint, but that is not to say that we imagine it as appearing to someone at that viewpoint. For example, if we imagine the sun as shining from behind that viewpoint, by imagining the tree's shadow stretching towards the tree or the observer perfectly transparent. Nor when we consider (W), are we asking whether if we had believed that there was a tree on this spot a million years ago, we would have believed that nobody knew. It is better not to regard the content of the simulation as referring to anything mental at all. It is just that visual imagining reuses offline some of the very same cognitive resources that visual perceiving uses online (Williamson 2007, pp. 149-150).

Williamson nega la tesi di Berkeley che non possiamo immaginare un oggetto non visto. Se Williamson ha ragione e, cioè, se la visualizzazione è un caso di simulazione off-line, che non presuppone la presenza di un osservatore, allora è possibile visualizzare senza occupare un particolare punto di vista. E se possiamo visualizzare senza occupare un punto di vista particolare, allora viene a cadere la ragione principale per la quale non possiamo vedere le parti visibili e visualizzare quelle nascoste. Discutere questa soluzione nei dettagli è però argomento per un altro lavoro.

Note

1 Sono grata a Marco Santambrogio per le sue osservazioni, in particolare, per la discussione che abbiamo avuto sui condizionali controfattuali, e che mi è stata utile nello scrivere il § 4.

2 Le altre teorie sono la teoria percettiva, la teoria cognitiva e la teoria dell'accesso. Per la teoria percettiva percepiamo anche le parti rispetto alle quali non c'è proiezione retinica, grazie a determinati indizi (per es. le giunzioni a T e le variazioni di tessitura); per la teoria cognitiva, la rappresentazione delle parti nascoste è il risultato di un'inferenza fondata sull'informazione relativa alle parti visibili; per la teoria dell'accesso, abbiamo accesso percettivo alle parti occluse degli oggetti che vediamo, sebbene il nostro sistema visivo non le rappresenti.

3 Nell'esperimento si chiedeva ai soggetti di fissare un punto su un muro bianco e al tempo stesso di visualizzare un oggetto comune – per esempio una banana. Senza che

gli osservatori ne fossero consapevoli, lo sperimentatore proiettava l'immagine della banana sul muro. Gli osservatori riferivano la visualizzazione di una banana esattamente come l'immagine della banana che era proiettata. Secondo Perky essi scambiavano l'esperienza percettiva dell'immagine di una banana con la visualizzazione della banana e ciò dimostrava che vedere e visualizzare sono fenomenicamente simili.

4 Si potrebbe osservare che questa proposta non si distingue da quella della teoria dell'accesso descritta nella n. 2. Secondo teoria dell'accesso, la parte occlusa è presente, pur non essendo rappresentata nelle aree visive del cervello, ed è presente nella misura in cui l'osservatore potrebbe avere accesso a essa, se l'occlusione fosse in qualche modo rimossa. Nel mio esempio, ciò che ci rende consapevoli del retro della casa è che possiamo avere aessa accesso percettivo. Non la vediamo, ma se ci spostiamo dal nostro punto d'osservazione arriviamo a vederla (Noë 2004, 2005). Tuttavia, come nota Nanay, la teoria dell'accesso non è interessata a spiegare in che senso la parte nascosta è rappresentata. Sostiene che la parte nascosta è percettivamente presente non in quanto è rappresentata, bensì in quanto possiamo avere ad essa accesso percettivo (Noë 2004, Noë 2005). Invece, io sostengo che la pare nascosta è rappresentata, nella forma del conseguente di un condizionale controfattuale. Si potrebbe allora obiettare anche con questa distinzione, la mia proposta si espone alla medesima critica alla quale si espone la teoria dell'accesso: nessuna delle due discrimina il fenomeno del completamento amodale (che concerne le parti nascoste degli oggetti effettivamente percepiti), dal semplice immaginare ciò che non è visibile *tout court*. Per esempio, se vedere un oggetto in parte nascosto è sapere come la parte nascosta apparirebbe se il mio punto di vista cambiasse, si potrebbe sostenere che anche le cose all'interno della casa sono percettivamente presenti, nella misura in cui so come esse apparirebbero se entrassi. Abbiamo però modo di rispondere a questa obiezione, nella misura in cui sosteniamo che nel caso dell'oggetto in parte visibile, c'è un riferimento *de re* a questo oggetto (che è di fatto percepito) nel conseguente del condizionale. Tale riferimento *de re* manca, invece , nell'immaginare ciò che non è visibile *tout court*.

5 Infatti, dato un condizionale A □ B, immaginiamo una situazione in cui vale A, e tutto il resto rimane uguale a quello che è attualmente vero, tranne per i cambiamenti minimi che la verità di A rende necessari, e ci rendiamo conto che nella situazione immaginata è vero B.

Bibliografia

Briscoe, R. E., 2011a, "Mental Imagery and the Varieties of Amodal Perception", *Pacific Philosophical Quarterly*, 92, pp. 153-173.

Briscoe, R.E., 2011b, "On the Uses of Make-Perceive", Conference paper, "Perceptual Memory and Perceptual Imagination Conference", University of Glasgow.

Fleming, R. and Anderson, B., 2004, 'The Perceptual Organization of Depth,' in L. Chalupa and J. Werner (eds.), *The Visual Neurosciences*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 1284-1299.

Hopkins, R., 2012, "What Perky did not show", *Analysis*, 72 (3), pp. 431-439.

Nanay, B., 2010, "Perception and Imagination. Amodal perception as mental imagery", *Philosophical Studies*, vol. 150, pp. 239-254.

Nanay, B., 2012, "The Philosophical Implications of the Perky's Experiments. Reply to Hopkins", *Analysis*, 72 (3), pp. 439-443.

Noë, A., 2004, *Action in Perception*. Cambridge, MA, The MIT Press.

Noë, A., 2005, "Real Presence", *Philosophical Topics*, 33: pp. 235-264.

Perky C. W., 1910, "An Experimental Study of Imagination", *The American Journal of Psychology*, 21: 3, pp.432-452.

Tse, P.U., 1999, "Volume Completion", *Cognitive Psychology*, 39, pp. 37-68.

Williamson, T., 2007, "Philosophical Knowledge and Knowledge of Counterfactuals", in Beyer, C. and Burri, A. (eds.), *Philosophical Knowledge. Its Possibility and Scope*, Amsterdam/New York, Rodopi.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Hegel: tragedia, linguaggio, ricordo

Eleonora Caramelli

Die Einseitigkeit ist das Schicksal
aller Wahrnehmung
H. Blumenberg, *Matthäuspassion*

In questo intervento vorrei declinare la costellazione del rapporto tra senso, sensibile e parola attraverso la rilettura di alcuni luoghi della *Fenomenologia dello spirito*, cercando di mettere in relazione la trattazione fenomenologica della tragedia con il capitolo dedicato alla certezza sensibile. Se nella più tarda *Enciclopedia* il linguaggio, in quanto segno evanescente, sembra farsi vettore di un movimento irreversibile che promuove la sublimazione del materiale sensibile nella trasparenza del pensare, qui vorremmo provare a suggerire che il modello dell'ascesi[1] senza ritorno è inadatto a comprendere la funzione della parola nella *Fenomenologia*[2]. Non si tratta, naturalmente, di delegittimare la trattazione enciclopedica del linguaggio, ma di sottolineare un aspetto che ci sembra di non marginale rilievo. Se infatti è certamente vero che lo Hegel sistematico assegna al linguaggio, mettendo capo a una vera e propria semiologia, un ruolo proprio nella cruciale transizione tra l'intuizione e il pensiero (cfr. Surber 2006, p. 13), ciò avviene solo in virtù della sua progressiva emancipazione dall'elemento sensibile e dal carattere rappresentativo delle immagini. Nell'operazione della memoria meccanica, in cui viene scardinato il legame di volta in volta singolare tra il nome e il suo proprio significato, l'enunciazione promuove il pensare nella misura in cui la tara della parola viene completamente elusa nella misura in cui il linguaggio diventa "lo spazio universale dei nomi in quanto tali, cioè delle parole prive di senso" (§ 463). In altri termini, sembra che, nell'*Enciclopedia*, il linguaggio eserciti un ruolo sistematico proprio al di là di quella differenziazione rispetto all'elemento puramente logico, cioè la sua dimensione in senso lato estetica, che nella *Fenomenologia* veniva tematizzata proprio come limite e in quanto tale messa a valore[3]. Il sospetto che tale paradigma sia insufficiente può essere indotto, inoltre, dal fatto che anche nella riflessione più matura Hegel sembra ripensare il movimento del linguaggio come un movimento dall'andamento duplice. Per quanto solo a titolo di esempio, sembra indicativo un passaggio delle *Lezioni sulla filosofia della religione*, che in altra sede, anche per il delicato statuto filologico dell'opera, meriterebbe una più attenta circospezione, in cui Hegel parla del "duplice significato del significato"[4]. Nell'introduzione al corso del 1824, riflettendo sulla differenza tra il divino oggetto della teologia naturale e il divino nella sua realtà, Hegel si interroga sul senso stesso della significazione, di quel che entra in gioco quando ci chiediamo cosa significhi la sinonimia tra il divino, l'assoluto e l'idea. Quando ci chiediamo cosa significhi la rappresentazione di una cosa, in verità chiediamo sempre due cose opposte. Da una parte, il primo significato, in filosofia, sarà l'idea, l'essenza logica. La pura determinazione del pensiero, tuttavia, non è sufficiente a esaurire il significato, in essa "lo spirito non si sente a casa propria" (*VR* III, p. 35; p. 93)[5]. Il significato del divino sarà anche l'intuizione che esemplifica il contenuto, prima dato solo nel pensiero. La rappresentazione sarà allora qui ciò che poggia sull'intuizione in quanto *exemplum*: "solo così lo spirito è presente a se stesso in questo contenuto" (*ibidem*).

> Questo duplice significato del significato ce lo indica l'idea che, come il concetto interno, come il puro pensiero, procede però parimenti fino all'alienazione di sé, si dà degli esempi di sé e, nel fare ciò, resta l'elemento essenziale, pur diventando per se stessa l'esempio di sé (*ibidem*; p. 95)

Il senso dell'inquietudine costante da cui è animata la rappresentazione linguistica sembra qui da ricercarsi in ciò per cui tra i due lati, i due significati del significato, si dà coimplicazione reciproca e, ancora di più, nella rappresentazione in quanto *exemplum* l'idea diventa per se stessa l'esempio di sé. Questo passaggio sembra suggerire l'idea di una vera e propria reversibilità tra l'uno e l'altro significato per due ordini di ragioni. In primo luogo, nel momento in cui la rappresentazione è *exemplum* dell'idea, essa acquisisce qualcosa di nuovo tanto in termini ontologici che in termini conoscitivi. Al movimento di ascesa che depura la rappresentazione dal suo tessuto naturale fa seguito un movimento di discesa verso un sensibile che questa volta è esempio dell'idea; il punto è che sembra si diano, qui, i termini per pensare un denominatore minimo comune a entrambi i movimenti, che si vengono incontro nella misura in cui sono entrambi reversibili: dall'uno è possibile ritornare all'altro, dall'altro è possibile ritornare all'uno, e non si tratta di un movimento a somma zero.
Stando a questa analisi, non solo la parola dà luogo a un movimento duplice, ma sembra produrre anche una modificazione essenziale dell'oggetto, ciò per cui esso, una volta enunciato, da atomo semplice che era di-

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

venta una molecola instabile, che oscilla tra il versante dell'idea e quello del suo concreto *exemplum*. Così esemplificata la problematica dell'effetto prodotto dall'enunciazione, vogliamo adesso calarla nel contesto fenomenologico, laddove la trattazione della certezza sensibile sembra fornirne una dialettica concreta.

1. Il sapere che è il primo oggetto della *Fenomenologia* è un sapere immediato, cioè il sapere apparente dell'immediato, dell'oggetto come essente.
Trattandosi di un sapere prediscorsivo, bisogna vedere come il linguaggio interferisce con la certezza, come la altera e come dunque perciò la verifica. In questo modo quel che sembra a prima vista il sapere più ricco si rivela come il più astratto e povero. Quando si trova a dover appellare l'oggetto, infatti, la coscienza non sa dire altro che questo: "esso è"(*GW* IX, p. 63; p. 70). La verità di ciò che la coscienza sa è solo l'*essere* della cosa.
Quanto Hegel intende dimostrare fin dall'inizio è non solo che, in quanto mero essere, il regno del sensibile nel suo prorompere è ancora precluso alla coscienza[6], ma, ancora di più, che il sapere del mero essere è un sapere apparente poiché le si dissolve tra le mani non appena cerca di affermarlo. Nel momento in cui, infatti, è costretta a riferirsi all'oggetto come a un "questo", essa dice già di più di quel che ha in mente (*meynt*). Proprio perché l'elemento deittico ha a che fare con il δεικνύναι, enunciare che "questo è" equivale ad indicarlo, il che significa che il "questo" è già oggetto di un rimando indiretto. Sebbene la certezza sensibile creda di poter indicare immediatamente l'oggetto essente, si dà invero una certezza solo per mezzo della cosa, e la cosa è oggetto della certezza solo tramite l'Io. Non appena la coscienza cerca di catturare l'oggetto, demandando lo statuto del proprio sapere alla bruta materialità dell'oggetto essente, la sua durezza minerale si dissolve. Quello che la coscienza ha in mente non regge alla prova della verbalizzazione. L'ulteriore articolazione del passaggio mostra che la certezza sensibile, in verità, il questo non può affatto giungere a esprimerlo. Dato che il deittico è l'elemento che definisce le coordinate spaziali e temporali di qualcosa in relazione al parlante, il "questo" si declina come qui e ora. Alla domanda "che cos'è ora" la certezza sensibile risponderà, se è notte, che è notte, ma, quando si è fatto giorno, "ora è notte" non è più vero, e anzi quel che è vero è che "adesso non è notte", o che "adesso non è giorno" (cfr. *GW* IX, p. 64; p. 71); l'adesso, come il qui, rispetto a questo o quel momento lì, è una misura negativa, ed in generale è un universale che in questa negatività si mantiene: "anche il sensibile lo enunciamo (*aussprechen*) come un universale" (ivi, p. 65; p. 72).
Stante il ruolo mediano occupato dalla parola, che oscilla tra l'idea e il suo *exemplum* concreto, tutto questo significa che l'enunciazione sembra modificare l'orientamento del movimento conoscitivo. Di ciò il testo presenta un'indicazione quando dice che una vera *sinnliche Gewißheit* non è pura immediatezza, ma *Beyspiel*, *exemplum* di essa. Quel che alla balbettante certezza sensibile pare una malia, ciò per cui le è impossibile di dire quel che *meynt*, è in verità l'esito del dispositivo dell'enunciazione, che dissolve l'esilissima, pressoché inesistente trama dell'immediatezza nello sfalsarsi delle due dimensioni dell'*exemplum* e del rimando all'idea universale. L'enunciazione del «questo è» produce dunque lo sdoppiamento di ciò che viene nominato e la smaterializzazione della massa altrimenti impenetrabile dell'essere, laddove il dispositivo che dissolve l'immediato facendone qualcosa che rimanda ad altro, facendone l'*exemplum* che rimanda all'universale, non è che il formidabile dispositivo del pensiero.
Se l'enunciazione fa di una cosa l'*exemplum* che rimanda all'idea, il movimento promosso dall'enunciazione è dunque antitetico rispetto a quello che intendeva fare la *Meynung* della certezza sensibile, cioè catturare l'oggetto registrandone la mera presenza. Sembra dunque che il potere della parola di invertire (*verkehren*) l'intenzione mentale sia quello di convertire una certa presenza in una certa assenza.
La certezza sensibile, tuttavia, non è in grado di serbare il ricordo di questa sorprendente conversione. Limitandosi a balbettare che questo è, il suo idiotismo sembra soffrire anche di un difetto di memoria (cfr. Kobau 1990). Essa si ammala di oblio e ricomincia sempre daccapo, tenendosi ai margini di quella storia che sembra essere cominciata solo quando è venuta la parola.

2. Ora, per cercare di capire il significato dell'operazione effettuata dal linguaggio, ovvero la conversione di una certa presenza in una certa assenza, vorrei rifarmi alla trattazione fenomenologica del rapporto tra il soggetto e l'oggetto nello spirito etico.
È noto che, nella *Fenomenologia*, Hegel mutua dalla tragedia attica per illustrare la dialettica dell'edificio etico immediato. Ed è noto che il deflagrare del movimento tragico è dato dall'incontro tra il soggetto come *pathos* unilaterale e la scissione interna che mina l'eticità immediata, quella tra legge umana e legge divina - da cui la contrapposizione insanabile tra Creonte e Antigone. In questo contesto, però, ciò che mi interessa è la valenza gnoseologica della sezione, ciò per cui l'unilateralità del soggetto è riconducibile al suo modo di percepire l'oggetto, cioè la sua *sittliche Gesinnung*[7]. In questo senso la modalità in cui il soggetto etico percepisce la sostanza spirituale nella sua immediatezza è *ex professo* analoga al modo che contraddistingue la certezza sensibile, solo nell'ordine dello spirituale. Non sarà un caso se il risultato dell'agire del soggetto etico è connotato propriamente da Hegel come un *enunciare* (*aussprechen*)[8].
Ora, cosa accomuna, a una prima approssimazione, questi due tipi di certezza? Il fatto che il soggetto riconosce il proprio oggetto solo in termini di essere. La relazione tra la legge e l'autocoscienza, infatti, si sostanzia

in questa unica consapevolezza, cioè che le leggi sono. Dell'elemento etico il soggetto si limita a dire che *questo* è giusto e buono, ed escusso più a fondo si limita a dire che *questo è*.

Considerata nel suo puro essere, la sostanza spirituale costituisce, nella sua sussistenza, un "mondo immacolato" (*GW* IX, p. 250; p. 306): "agli occhi di questa coscienza, l'essenzialità etica costituisce l'immediato, che non vacilla ed è esente da contraddizione" (ivi, p. 251; p. 307). Non casualmente, in una sezione precedente, Hegel dice che questo mondo immacolato e privo di spaccature può essere concepito sia come una sorta di Eden originale ormai perso, sia come la determinazione finale, ancora da raggiungere (cfr., ivi, pp. 195-196; pp. 240-241). Lo spirito, infatti, nel suo immediato essere, costituisce "il fondamento (il *Grund*), il punto di partenza inconcusso e indissolubile del fare di tutti" ma anche, al contempo, "lo scopo e la meta" (ivi p. 239; p. 292). Ma questo mondo può conservarsi senza macchia solo finché non succede niente. Nella misura in cui la sostanza etica, nella sua esistenza immediata, custodisce un cuore di essere ancora inconcusso, l'azione, non appena si verifica, rivolta l'edificio etico come un guanto sventrandone l'immediatezza, così che le due leggi, le due parti dell'edificio etico, una volta manifestatesi entrambe per via dell'azione, non sopportando la coesistenza, finiscono per giacere esangui l'una accanto all'altra.

Ripercorrendo brevemente la sezione, bisogna sottolineare che Hegel, nel capitolo VII "La religione", chiosa la storia di questo dissolvimento dicendo che, sulle rovine dell'eticità, si stende la cortina buia del destino onnipotente e che "il movimento del fare", ossia l'azione tragica, nel mostrare suo malgrado l'unità delle due leggi nel loro reciproco declinare, consegna le potenze etiche all'oblio (cfr., ivi, p. 396; p. 485).

3. Se ho accostato la vicenda della certezza sensibile a quella tragica della *sittliche Gesinnung* è per valorizzarne la prossimità e per riflettere sull'analogia funzionale tra l'enunciazione, rispetto alla prima, e l'azione, rispetto alla seconda (cfr. Wohlfahrt 1981, p. 161). Come la certezza sensibile intendeva catturare l'immediatezza dell'oggetto dicendone l'essere, ma proprio dicendolo finiva per dissolverlo, così la certezza sensibile spirituale, credendo, con la propria azione, di verificare l'essere della sostanza, finisce invece per portarla al suo declino[9]. Se il movimento della seconda è passibile - nella struttura spiraliforme della *Fenomenologia* che riprende il problema dell'immediatezza nell'ordine dello spirituale - di fungere da modello che ci consente di pensare l'articolazione ulteriore di quello della prima, è forse lecito ipotizzare che la riflessione sull'effetto prodotto dall'azione ci permetta di precisare la natura dell'effetto prodotto dall'enunciazione. Del resto l'analogia tra il comportamento dell'una è dell'altra è strutturale. La *sittliche Gesinnung*, infatti, *gesinnt* l'oggetto, là dove nella *Grundbeutung* di *Gesinnen* c'è il significato di *visieren*, ricalcato, secondo il lessico dei fratelli Grimm (Bd. 5, Sp. 4118), sul francese *viser*, latino *visum*, che significa *scharf ins Auge fassen, nach etwas zielen*, cioè prendere di mira l'oggetto come scopo – non casualmente la sostanza etica, nella sua immediatezza, è *Ziel* e *Zweck* del soggetto.

Se, da una parte, questo ci suggerisce che la vicenda dello spirito è innanzitutto storia, come altresì Hegel dice della sostanza spirituale immediata, di un *Untergang*, di una disfatta, tale lettura può trovare conforto anche a partire dal senso dell'*incipit* della *Scienza della logica*, che comincia con una proposizione nominale: "essere, puro essere – senza nessun'altra determinazione" (*GW* XI, p. 43; p. 70). Dopo aver mostrato, in un modo che si oppone del tutto alla *Meynung* seconda la quale l'immediatezza dell'essere ne è la pienezza, che quest'essere non è nulla e dunque è nulla, col che si apre la determinazione del divenire, l'essere determinato (*Daseyn*) frutto della mediazione "appare però quale un primo" (ivi, p. 59; p. 103). Sebbene quell'essere indeterminato, mero nome privo di riferimento (cfr. Simon 1974, pp. 42-46), costituisca l'inizio, esso non può tuttavia essere un dato originario, perché come tale si toglie immediatamente per farsi essere divenuto, *gewordenseyn* privo di consistenza e sussistenza[10]. Il fatto che il *Daseyn* appaia "quale un primo" significa chiaramente che l'assolutezza dell'inizio nell'essere indeterminato è anche il suo essere *ab-soluta* in un modo che esaurisce solo il versante astratto dell'*absolutus*, cioè irrimediabilmente scissa da tutto il resto. Il che non vuol dire altro se non che l'essere immediato è andato perso fin da subito, e che ad esso non si può fare ritorno (cfr. Spieker 2009, p. 99).

Se questo spiega come mai l'esistenza spirituale immediata deve naufragare per levarsi in quanto mero essere immediato, ci rende anche ragione di come mai l'immediatezza che aveva in mente la certezza sensibile fosse ineffabile: essa è un dato originario di natura mitica perso da sempre, che nessuna parola potrà mai recuperare. Essa non coincide con nient'altro che con il mito del dato.

Se, nella *Fenomenologia*, è proprio l'enunciazione ciò che porta l'essere alla sua mediazione, la parola è al contempo anche ciò che permette di elaborare una perdita originaria e di ricomporne la storia come una sorta di *Trauerarbeit*. Di ciò ci dà un'indicazione il comune riferimento della vicenda della certezza sensibile e della certezza sensibile spirituale all'elemento dell'oblio (cfr. Spieker 2009, p. 103). Solo che mentre l'oblio di cui soffre la certezza sensibile è una sorta di amnesia che la preserva dalla conversione cui la obbligherebbe la parola, l'oblio cui mette capo la certezza sensibile spirituale può invece essere concepito come un antidoto che le impedisce di ricadere nell'atteggiamento della certezza sensibile *tout-court*. Solo un supplemento di dimenticanza, infatti, sembra consentire al soggetto etico di effettuare quella conversione, promossa dalla parola, di una certa presenza in una certa assenza. L'immediatezza

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

perduta da sempre, infatti, è passibile di essere ricomposta ma solo in quanto mediata, ovvero è passibile di essere ricordata[11]. La parola del ricordo non potrà tuttavia essere concepita come un riavvicinamento alla cruda sensibilità del dato, il cui duro e bruto essere si è rivelato tragicamente fragile, ma come un irreversibile allontanamento dall'origine, cioè da quel dato che è mito. Il giro di boa messo a segno dalla certezza sensibile spirituale è non casualmente oggetto della tragedia, il cui linguaggio è per Hegel quello più elevato.
Prima di chiudere, interroghiamoci su un ultimo snodo. Se il movimento dell'enunciazione, che dissolve la datità del dato, promuove il passaggio dall'ordine muto dell'immediatezza all'ordine del senso, cosa ne è infine del sensibile e del movimento del linguaggio, che avevamo detto essere duplice? Per provare a fornire un'indicazione vorrei segnalare un indizio che possiamo ricavare da una suggestione linguistica.

4. Nel secondo libro della *Logica* Hegel introduce la dottrina dell'essenza riflettendo sull'etimologia della parola *Wesen*, ovvero essenza. Nel termine *Wesen* è inscritto che l'essenza, destinata ad apparire e a poter essere enunciata, è la verità dell'essere: *Wesen*, infatti, viene dal participio passato del verbo essere, *Sein,* che fa *gewesen*. In altre parole, l'essenza, il *Wesen*, è la verità dell'essere nella misura in cui ne rivela la dimensione costitutiva, cioè che l'essere è già da sempre essere-stato. Ora, nel *corpus* hegeliano, compare la parola *Beywesen* che, nella sua prossimità a *Wesen* e *gewesen*, sembra dare luogo a una sequenza significativa. Il termine, di cui non possiamo qui elencare le diverse occorrenze[12], sembra in generale designare ciò che spicca nella parvenza delle cose, nel loro involucro materiale, ma che in verità è estrinseco alla loro essenza, e che perciò gioca un ruolo insignificante. L'elemento che dà da riflettere, però, è il significato della parola *Beywesen* per come ce lo riporta il lessico dei fratelli Grimm. Nel tedesco di Lutero *Beiwesen*[13] indica qualcosa di analogo al latino *praesentia*, ed è dunque l'equivalente del tedesco *Anwesenheit*, *Gegenwart*. Successivamente, invece, il termine va a designare un significato quasi antitetico, assumendo la valenza di *parergon*, un'esistenza collaterale, accessoria, posticcia. Se, in virtù dell'evoluzione storica del suo significato, *Beywesen* sembra rientrare nel novero delle parole che Hegel definiva "speculative", quelle parole che veicolano significati contrapposti, è lecito ipotizzare che questo termine, in sequenza con *Wesen* e *gewesen*, nasconda in sé un'indicazione di lettura dell'alterazione subita dallo statuto del sensibile nel corso dell'enunciazione, che trasforma una certa presenza, il *Beywesen* come *praesentia*, in una certa assenza, il *Beywesen* come *Nebensache*, un'esistenza collaterale e secondaria che reca tuttavia in sé le tracce di ciò che è *gewesen* e che è passato per sempre.
L'incancellabile duplicità del termine sembra suggerire come il movimento della parola possa trasformare l'essere fragile e ineffabile dell'immediatezza nella presenza di un'assenza, *exemplum* sensibile passibile di rimandare all'ordine del senso in un movimento di andata e ritorno. Si tratterebbe a questo punto di domandarci, tuttavia, se e come questa circolarità attivata dal *plus* della parola, cioè una circolarità che si produce storicamente e che conferisce spessore o consistenza mnestica alle cose facendone degli eventi, possa istituire anche una sorta di *double bind* tra l'elemento storico e la sua ricostruzione discorsiva.

Note

1 Campione di questa lettura è Derrida, al quale sembra che, in Hegel, il linguaggio sia una sorta di male necessario, valevole solo in un processo di ascesi in cui il segno, nella sua naturalità, deve eclissarsi completamento in vista della trasparenza del senso (cfr. Derrida 1970, pp. 41 e sgg. in particolare). Per una problematizzazione dell'impostazione della questione nel quadro sistematico e la sua differenziazione dalla *Fenomenologia*, si rimanda al primo capitolo di Garelli (2010).
2 Di contro a una lettura "continuista" come quella di Th. Bodammer (1969), il quale, passando in rassegna tutti i luoghi hegeliani in cui ricorre una riflessione sul linguaggio (dagli scritti jenesi fino all'*Enciclopedia*), giustifica le differenze tra le trattazioni a partire dalla plurivocità e inesauribilità del linguaggio, che verrebbero valorizzate dai diversi contesti, un interprete come J.P. Surber rileva una drammatica frattura d'intenti tra la riflessione sul linguaggio dell'*Enciclopedia* e quella sviluppata negli scritti precedenti (cfr. Surber 2011, p. 257).
3 Non sarà un caso, in tal senso, se A. Nuzzo (2012, p. 98) commenta il passaggio hegeliano dicendo che in questo spazio vuoto, in cui i nomi hanno perso il loro contenuto rappresentativo, si profila una forma puramente logica indistinguibile dalla pura forma del pensiero. Per quanto anche tale questione sia, alla luce della letteratura critica, poco meno che controversa, ci sembra che la trattazione hegeliana della proposizione speculativa, nella prefazione all'opera del 1807, sia esemplificativa di questa differenza nella considerazione e valorizzazione del linguaggio tra la *Fenomenologia* e l'*Enciclopedia*. Stando a un interprete acuto e tuttavia fedele alla lettera come W. Marx (1967), se da una parte la proposizione, speculativamente intesa, è il luogo in cui il concetto costringe la forma rappresentativa e perciò inadeguata della parola a funzionare filosoficamente, è d'altronde proprio il carattere estetico dell'*Ausdruck* ad essere necessario alla *Darstellung* speculativa, e dunque ad essa essenziale proprio in virtù del suo proprio, autonomo limite (cfr., ivi, pp. 32-33).
4 Dopo il punto e virgola si segnala sempre anche il numero di pagina delle traduzioni di riferimento, che nel caso saranno le seguenti: *Lezioni di filosofia della religione*, a cura di Garaventa, R., Achella, S., Guida, Napoli 2008-; *La fenomenologia dello spirito,* trad. it. e cura di Garelli, G., Einaudi, Torino 2008; *La scienza della logica*, trad. it. di A. Moni, revisione di C. Cesa (1968), Laterza, Roma-Bari 2008.
5 Come viene detto nella *Fenomenologia*, "l'essenza semplice ed eterna, qualora rimanesse ferma alla rappresentazione e all'espressione di tale essenza semplice ed eterna, sarebbe spirito soltanto nel senso della vuota parola" (*GW* IX, p 410; p. 502).

6 In tal senso, come nota K. Düsing (1973), il regno della sensibilità è precluso alla coscienza perché la conoscenza sensibile comincia solo con la percezione, mentre il mondo del concreto funge qui da mero esempio.
7 L'espressione compare, principalmente, nel sesto capitolo della *Fenomenologia*, paragrafo *b) L'azione etica, il sapere umano e il sapere divino, la colpa e il destino* (p. 256; p. 312) e alla fine della sezione *c) Ragione esaminatrice di leggi* del capitolo quinto (p. 236; p. 289).
8 "Das Handeln *spricht* gerade die Einheit der Wirklichkeit und der Substanz *aus*, es *spricht aus*, daß […]" (ivi, p. 255; p. 312) (corsivo nostro). L'inscrizione dell'agire etico nel dominio dell'enunciazione può essere confortata anche dal fatto che, nella sezione *B. L'effettuazione dell'autocoscienza razionale* (cap. V), in cui l'eticità compare per la prima volta, l'unità etica immediata viene definita come ciò in cui si parla il *linguaggio universale* della legge (cfr. p. 195; p. 239).
9 Tale analogia funzionale è suggerita anche da un luogo del quinto capitolo del testo, in cui Hegel parla della prossimità tra linguaggio e lavoro (cfr., ivi, p. 209). Sull'indicativa paradossalità, in generale, di una certezza sensibile che è al contempo spirituale, si vedano anche le osservazioni di H.S. Harris (1997, pp. 159 e sgg.), in cui viene sottolineato come l'intera sezione sullo spirito vero possa essere letta come la vicenda di una consapevolezza la cui natura è fondamentalmente estetica.
10 Con ciò è altrimenti dimostrabile, inoltre, che il discorso sull'essere che apre la *Scienza della logica* è lungi dall'essere di natura ontologica. Come dice L. Eley (1976, p. 43), l'*incipit* hegeliano impedisce l'accesso all'ontologia come discorso che fonda la primarietà dell'essere nel momento stesso in cui fa dell'essere un mero nome.
11 Del resto che la parola divenga il tramite grazie al quale l'*Erinnerung* prende corpo nella memoria è un esito insito nello stesso percorso linguistico del religioso, in cui l'inno, contrapponendosi unilateralmente al carattere cosale della statua, esprimeva ancora l'aspetto soltanto dileguante della temporalità, cioè il tempo astratto che "quando c'è, *immediatamente* non c'è più" (p. 382; p. 468).
12 Il termine ricorre in questo senso, innanzitutto, ne *Lo spirito del cristianesimo e il suo destino*, (cfr. *W* I, p. 377), in cui, per quello che vale la pena sottolineare, i termini *Wesen* e *Beiwesen* si susseguono nella loro antitesi e insieme nella loro remota appartenenza per definire il processo cui va incontro l'immagine del Cristo in quanto risorto, tra trasfigurazione e oggettivazione (cfr., ivi, p. 408).
13 In questa occorrenza riportiamo il lemma secondo la grafia con cui si trova nel lessico dei Grimm, diversamente dal modo in cui esso ricorre nel *corpus* dei *Gesammelte Werke*, cui noi abbiamo fatto riferimento costante in questo contributo, fedele al tedesco di Hegel che presenta la grafia più arcaica (la y al posto della i, come anche in *Meynung*, *Beyspiel* etc.). Da segnalare che, al contrario, i *Werke in zwanzig Bänden*, cui facciamo riferimento nella nota precedente, riportano i lemmi interessati nella grafia tedesca corrente.

Bibliografia

G.W.F. Hegel, 1968,*Gesammelte Werke* (= *GW*), a cura della Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften e della Deutsche Forschungsgemeinschaft, Meiner, Hamburg.

G.W.F. Hegel, 1970, *Werke in zwanzig Bänden* (=*W*) , a cura di Moldenhauer, E., Michel, K.M., Suhrkamp, Frankfurt a.M.

G.W.F. Hegel, 1983, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (=*VR*), in *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte,* vol. 3/I-III, a cura di Jaeschke, W., Felix Meiner Verlag, Hamburg.

Bodammer, Th., 1969, *Hegels Deutung der Sprache*, Meiner, Hamburg.

Cook, D., 1973, *Language in the Philosophy of Hegel*, Mouton, L'Aia.

Derrida , J., 1970, "Le puits et la pyramide", in Id., *Hegel et la pensée moderne*, Puf, Paris.

Düsing, K., 1973, *Die Bedeutung des antiken Skeptizismus für Hegels Kritik der sinnlichen Gewissheit,* in "Hegel-Studien", Bd 8, pp. 119-130.

Eley, L., 1976, *Hegels Wissenschaft der Logik. Leitfaden und Kommentar*, Wilhelm Fink, München.

Garelli, G., 2010, *Lo spirito in figura. Il tema dell'estetico nella "Fenomenologia dello spirito" di Hegel*, Il Mulino, Bologna.

Haas, B., 2012, "La fonction du nom dans la logique spéculative", in Kervégan, J.F., Mabille, B., *Hegel au présent. Une relève de la métaphysique?*, a cura, CNRS Editions, Paris.

Harris, H.S., 1997, *Hegel's Ladder*, vol. II, Hackett Publishing, Indianapolis-Cambridge.

Marx, W., 1967, *Absolute Reflexion und Sprache*, Klostermann, Frankfurt am Main.

Kobau, P., 1990, "Il "questo" hegeliano: trucchi e fatti storici", in "Aut Aut" n. 236, pp. 85-101.

Löwith, K., 1965, "Hegel und die Sprache", in "Neue Rundschau", 76, pp. 278-298.

Nuzzo, A., 2012, *Memory, Hystory, Justice in Hegel*, Palgrave Macmillan.

Simon, J., 1967, *Das Problem der Sprache bei Hegel,* Kohlhammer, Stuttgart.

Simon, J., 1974, *Aspekte und Probleme der Sprachphilosophie*, a cura, Karl Alber, Freiburg-München.

Surber, J.P., 1975, "Hegel's speculative sentence", in "Hegel-Studien", Bd 10, pp. 211-230.

Surber, J.P., a cura, 2006, *Hegel and Language*, State University of New York Press, Albany.

Surber, J.P., 2011, "Hegel's philosophy of language: the unwritten volume", in S. Houlgate, M. Baur, *A Companion to Hegel*, a cura, Wiley-Blackwell, New York.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Il senso per la verità: tra adeguazione e apertura. Alcune note sulla tradizione ermeneutica

Francesco Cattaneo

L'alternativa non è qui tra una destra e una sinistra, per esempio tra una teologia e un'antropologia. La domanda è piuttosto: il pensiero di Gadamer mira a uno storicismo radicale, come parecchi passaggi di *Verità e metodo* e una grande parte della sua ricezione lasciano intendere, oppure mira a superare (*überwinden*) lo storicismo? E in quest'ultimo caso: come intende Gadamer attuare questo superamento dello storicismo e in che misura gli riesce?

Ne "L'eredità incerta di Gadamer", un contributo apparso recentemente in Italia in occasione del cinquantesimo anniversario di *Verità e metodo*, ma pubblicato per la prima volta nel 2006, il biografo di Gadamer, Jean Grondin, ha portato l'attenzione su un nodo critico della filosofia ermeneutica. Per chiarirlo, egli percorre una via obliqua. Nella fattispecie, propone un parallelo con l'alternativa di fondo davanti a cui si trovò la scuola hegeliana dopo la morte del maestro nel 1831:

> La tensione essenziale (*entscheidende Spannung*) è nota: Hegel intende costruire una nuova teologia (come sembra suggerire il discorso sull'incarnazione dello spirito e dello spirito assoluto) oppure il suo pensiero mira a un pensare radicalmente storico e antropologico, che mette da parte la teologia?
> I giovani hegeliani hanno riconosciuto qui un'ambiguità (*Zweideutigkeit*) e si sono accorti che occorreva scegliere tra due modi di leggere il pensiero hegeliano: dobbiamo leggere Hegel come un teologo secondo la lettera del suo sistema oppure dobbiamo radicalizzare il suo tratto storicizzante (*historisierender Zug*) e perciò liquidare (*liquidieren*) la teologia e la metafisica, invece che compierle (*vollenden*)? Su questa domanda, come è noto, la scuola hegeliana si divise in destra e sinistra (Grondin 2006, p. 26)[1].

Grondin non ha certo l'irragionevole pretesa di equiparare la situazione di Gadamer a quella di Hegel. Come egli stesso nota, ciò implicherebbe una forzatura sia sul piano storico (lo scenario "politico" della Germania dell'Ottocento era del tutto differente) sia su quello teorico (nella misura in cui Gadamer non ha mai pensato nei termini "sistematici" di Hegel). Tuttavia, *mutatis mutandis*, Grondin rileva che l'ermeneutica filosofica di Gadamer, analogamente alla filosofia hegeliana, è attraversata da tensioni, se non contraddizioni, che ne rendono incerta l'eredità e che, a dispetto della sua disposizione "conciliante e irenistica" (imparentata, seppure alla lontana, con l'integrazione degli opposti continuamente operante nel sistema di Hegel), "ci spingono a scegliere" (Grondin 2006, p. 27).

La tensione fondamentale su cui Grondin si sofferma concerne la dimensione storica. Gadamer ha innalzato la "storicità a principio ermeneutico", arrivando, come noto, a rivendicare, in polemica con l'illuminismo – ma non per questo con cedimenti autoritari, tradizionalistici o peggio irrazionalistici[2] – l'importanza dei pregiudizi quali condizioni stesse della comprensione. In tal senso, "egli si rivela come il portavoce di uno storicismo radicale e perfino allegro (*glücklich*), che revoca in dubbio l'idea di una verità non-storica".

La posizione di Gadamer or ora delineata si espone a una potenziale oscillazione interpretativa, favorita dal fatto che, secondo Grondin, Gadamer non è mai stato di una "chiarezza cristallina" a riguardo. Ma quali sono i due estremi di tale oscillazione? Grondin, riprendendo l'analogia con Hegel, spiega:

Si prospetta, per questa via, una sorta di biforcazione della *Wirkungsgeschichte* dell'ermeneutica gadameriana, imperniata intorno al modo in cui il rapporto tra storicità e verità viene declinato. Infatti, laddove dell'ermeneutica viene accentuato il tratto *storicistico*, allora essa si rivela congeniale e sintonica al *relativismo* postmoderno che, pur con strategie variegate (il "debolismo" di Gianni Vattimo, il "decostruzionismo" di Jacques Derrida, il "neo-pragmatismo" di Richard Rorty), si propone di prendere congedo dalla verità[4], dissolvendola, o svuotandola, nel corpo della mutevolezza storica, con gli esiti deflazionistici oggi assai in voga. Una volta impressa questa curvatura all'ermeneutica, diviene quasi inevitabile imputare a Gadamer una scarsa radicalità: Vattimo, per esempio, ritiene che Gadamer non abbia sviluppato adeguatamente le conseguenze nichilistiche insite nel suo pensiero[6].

Ma se un simile rilievo critico appare sensato, è proprio perché Gadamer non ha inteso conferire alla comprensione ermeneutica dell'esperienza storica un carattere relativistico *stricto sensu*. Ciò è attestato dalla centralità del concetto di verità[7] lungo tutto l'arco del suo itinerario filosofico, centralità che si è articolata in più direzioni, tra cui: il rifiuto di uno scetticismo estremo verso la scienza (cfr. Marino 2012b, p. 110 ss.); la rivendicazione delle ragioni del consenso (del "terreno comune" che ogni dialogo presuppone) contro quelle del "sospetto" a oltranza (cfr. Contini 2011, p. 200 ss.); la presa di distanza dall'interpretazione in senso panlinguistico

della massima di *Verità e metodo* secondo cui "*l'essere che può venir compreso è linguaggio*" (cfr. Marino 2012a, p. 37 ss.; Marino 2012b, p. 31 ss.); il recupero, variamente connotato, del "mondo della vita" (cfr. Marino 2011, p. 44 ss.).
Quindi, all'estremo opposto dell'oscillazione interpretativa di cui si parlava, il pensiero di Gadamer può divenire il punto di partenza per impostare un "superamento dello storicismo". Quando Gadamer, nella prima parte di *Verità e metodo*, in relazione all'arte intesa come via preferenziale per "la messa in chiaro del problema della verità (*Freilegung der Wahrheitsfrage*)", si sofferma sui concetti di "cultura (*Bildung*)", di "*sensus communis*", di "giudizio (*Urteilskraft*)" e di "gusto (*Geschmack*)", lo fa per porre in risalto lo specifico carattere universalistico della formazione umanistica classica. Riguardo al concetto di "cultura", egli afferma: "La cultura come innalzamento all'universalità (*Erhebung zur Allgemeinheit*) è […] un compito dell'uomo, che esige il sacrificio (*Aufopferung*) della particolarità (*Besonderheit*) all'universale" (Gadamer 1990, p. 35). Dunque, il proposito di Gadamer è non già quello di puntare a una chiusura particolaristica o localistica (che si può qualificare, come è stato fatto, anche nei termini di tradizionalismo o conservatorismo), bensì quello di difendere la piena legittimità di un'esperienza di universalità profondamente radicata nella nostra tradizione e distinta dall'esperienza di universalità propria dell'ideale metodico delle scienze positive, che trova il proprio paradigma nella legge di natura. Grondin può pertanto concludere, in proposito, che "se ci fossero qui due Gadamer, un Gadamer più 'herderiano', che esalta la particolarità storica, e un altro Gadamer, che punta a sollecitare l'ampliamento del nostro orizzonte storico, credo che si dovrebbe propendere per il secondo" (Grondin 2006, p. 30)[8].
Analoga situazione si ripropone rispetto alla questione dei pregiudizi. Gadamer li presenta sì come "condizioni della comprensione" (Gadamer 1990, p. 325), arrivando a sostenere la necessità di una "riabilitazione dell'autorità e della tradizione", ma sottolinea anche come l'andirivieni dialogico dell'ermeneutica miri proprio a prendere coscienza dei pregiudizi e a stabilire un rapporto più libero e critico con essi. Qui Gadamer introduce esplicitamente la "cosa stessa (*die Sache selbst*)" quale banco di prova di ogni pregiudizio, quale istanza ultima che decide circa l'accettabilità o meno di esso. In *Verità e metodo* si legge:

> Chi cerca di comprendere è esposto agli errori derivati da pre-supposizioni (*Vor-Meinungen*) che non trovano conferma nelle cose stesse (*an den Sachen selbst*). Compito permanente della comprensione è l'elaborazione dei progetti corretti (*recht*), consentanei alle cose (*sachangemessen*), i quali come progetti sono anticipazioni (*Vorwegnahmen*) che possono convalidarsi solo in rapporto alle cose stesse. Non v'è qui altra "obbiettività (*Objektivität*)" al di fuori della conferma che una pre-supposizione può ricevere attraverso la sua elaborazione (Gadamer 1990, p. 314)[9].

Il fatto che i pregiudizi e i presupposti vadano sempre verificati "in rapporto alle cose stesse" – di modo che se ne possa stabilire la correttezza e la conformità – costituisce un argine rispetto alla radicalizzazione dell'ermeneutica nel senso del motto nietzschiano "non esistono fatti ma solo interpretazioni" (Nietzsche 1964 ss., VIII, 1, pp. 299-300). I postmodernisti giudicano inconseguente che in una filosofia panermeneutica si parli ancora di accordo con una qualche realtà oggettiva. Perciò essi, "sacrificando il legame con le cose stesse, credono di comprendere Gadamer meglio di come egli stesso si sia compreso" (Grondin 2006, p. 31).
Per questa via si profilano due modi distinti e incompatibili di leggere Gadamer:

> o una lettura postmodernista che rinuncia all'idea di *adaequatio* e della cosa stessa o una lettura che le conservi. Credo da parte mia che un abbandono dell'*adaequatio* sarebbe del tutto fatale. Per un verso, incorrerebbe in una contraddizione (*Selbstwiderspruch*), visto che si può rigettare l'*adaequatio* solo perché la si ritiene inadeguata e si ha una concezione più adeguata da proporre al suo posto. Per l'altro, se si abbandona l'*adaequatio*, non si riesce più a spiegare la possibilità, che Gadamer sottolinea sempre, di una revisione (*Revision*) dei nostri pregiudizi e di un superamento della limitatezza (*Borniertheit*) delle nostre prospettive (Grondin 2006, pp. 31-32).

In definitiva, ad avviso di Grondin a far da antidoto allo storicismo, e dunque alla deriva postmoderna dell'ermeneutica, può essere solo un recupero della verità come *adaequatio*. Qualora non si salvaguardi il concetto di corrispondenza, di concordanza, non resta che un indebolimento e un'estenuazione della verità fino alla sua dissoluzione.
Se la verità può continuare ad avere un futuro, sembra di capire, ciò può accadere solo tornando – almeno in parte, magari con qualche opportuna "rimodulazione" implicita nel discorso filosoficamente avveduto di Grondin – alla sua definizione tradizionale[10]. Una definizione che, peraltro, continua a essere il termine di riferimento del postmoderno, nella misura in cui esso non fa altro che attuare un rovesciamento della concezione della verità all'insegna dell'*adaequatio*. Ogni rovesciamento, come Heidegger ha evidenziato, continua a dipendere da ciò che viene rovesciato: ne ha bisogno per essere contro di esso e per arrivare, mediante tale contrapposizione, alla definizione di sé in quanto "anti-". La complementarietà di metafisica e postmoderno diviene palese proprio rispetto alla questione della verità: laddove la metafisica la concepisce sulla base della permanenza, della costanza, dell'immutabilità, il postmoderno, prendendo le mosse dal detto nietzschiano "Dio è morto", con cui il filosofo si congeda, prima che dal Dio cristiano, dal dualismo platonico *tout court* (di cui il Dio cristiano, come viene precisato nella prefazione di *Al di là del bene e del male*, non sarebbe che una variante "per il popolo" [Nietzsche 1964 ss., VI, 2, p. 4]), la

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

dissolve in nome della contingenza e variabilità storica. Al *nunc stans* viene contrapposto il *nunc fluens*, in un gioco di contrari che sembra esaurire lo spettro del possibile. Paradossalmente, il postmoderno, nel suo gesto di rovesciamento, non fa altro che inchiodare la verità al concetto di *adaequatio*, senza più consentirle di smarcarsi da esso. E in questo stesso orizzonte continua a muoversi il ragionamento di Grondin: al rovesciamento operato dal postmoderno, egli oppone un rovesciamento del rovesciamento, vale dire un ritorno all'indietro, un ritorno a quell'immagine della verità che il postmoderno condivide e a partire da cui mette in atto le sue strategie di indebolimento storicistico.
Eppure, al di là della divaricazione illustrata da Grondin, nel pensiero gadameriano viene data voce a una diversa esperienza della verità – un'esperienza della verità che emerge proprio attraverso una riflessione sulla verità dell'esperienza. Mi riferisco in particolare al paragrafo di *Verità e metodo* dedicato a "Il concetto di esperienza e l'essenza dell'esperienza ermeneutica (*Der Begriff der Erfahrung und das Wesen der hermeneutischen Erfahrung*)". In esso Gadamer, dopo aver sottolineato come l'esperienza, per essere tale, debba necessariamente comportare un'esposizione al negativo e un esser scavati da esso, arriva a individuare l'essenza dell'esperienza ermeneutica, che delinea in contrapposizione a Hegel. In considerazione dell'importanza del passo nell'economia dell'argomentazione, lo riportiamo per esteso nonostante la sua lunghezza:

> Per Hegel, naturalmente, è necessario che l'itinerario dell'esperienza della coscienza conduca a un sapere di sé che non ha più fuori di sé nulla di altro e di estraneo. Per lui, il compimento (*Vollendung*) dell'esperienza è la "scienza (*Wissenschaft*)", la certezza di sé nel sapere (*die Gewißheit seiner selbst im Wissen*). Il criterio in base al quale egli pensa l'esperienza è quello del saper-si. Perciò la dialettica dell'esperienza deve terminare con il superamento di ogni esperienza (*mit der Überwindung aller Erfahrung enden*), superamento che si attua in modo definitivo nel sapere assoluto (*absolutes Wissen*), cioè nella piena identità di coscienza e oggetto (*in der vollständigen Identität von Bewußtsein und Gegenstand*). In base a questo possiamo capire perché l'applicazione che Hegel fa dei suoi concetti alla storia, vedendo la storia come risolta concettualmente nell'assoluta autocoscienza della filosofia (*im absoluten Selbstbewußtsein der Philosophie*), non renda giustizia alla coscienza ermeneutica. L'essenza dell'esperienza viene qui pensata in anticipo sulla base di una dimensione in cui l'esperienza è superata (*überschreiten*). L'esperienza come tale non può mai essere scienza. Essa sta in irriducibile opposizione (*unaufhebbarer Gegensatz*) rispetto al sapere e a quell'acquisto di sapere che scaturisce dall'universalità (*Allgemeinwissen*) teoretica o tecnica. La verità dell'esperienza contiene sempre il riferimento a nuove esperienze (*der Bezug auf neue Erfahrung*). Perciò colui che chiamiamo uomo esperto non è solo uno che è diventato tale *attraverso* delle esperienze fatte, ma che è anche *aperto ad* altre esperienze (*für Erfahrungen offen*). La pienezza della sua esperienza, il compiuto essere di colui che chiamiamo esperto non consiste nel fatto che egli sa già tutto e sa già tutto meglio. Anzi, l'uomo sperimentato (*der Erfahrene*) appare piuttosto come radicalmente non dogmatico (*als der radikal Undogmatische*), come uno che, avendo fatto tante esperienze e avendo tanto imparato dall'esperienza, è appunto particolarmente capace di fare nuovamente (*aufs neue*) esperienze e di imparare da esse. La dialettica dell'esperienza non ha il suo compimento in un sapere conclusivo (*abschließend*), ma in quell'apertura all'esperienza (*Offenheit für Erfahrung*) che è prodotta (*freispielen*) dall'esperienza stessa (Gadamer 1990, p. 411).

Gadamer può così concludere che "la coscienza ermeneutica" si risolve "non nell'autocertezza metodologica (*methodische Selbstgewißheit*), ma in quella stessa disponibilità all'esperienza (*Erfahrungsbereitschaft*) che contraddistingue l'uomo sperimentato rispetto a colui che è irretito in dogmi" (Gadamer 1990, p. 418).
A questo punto sembra prospettarsi una nuova possibilità: quella di intendere la verità non a partire dalla *logica dell'adeguatezza*, bensì a partire dalla *logica dell'apertura*. Si tratta di una logica interamente diversa, che sfugge alla succitata obiezione di Grondin secondo cui il concetto di verità come *adaequatio* può essere sostituito solo da un concetto di verità *più adeguato*, e dunque solo presupponendo lo stesso intendimento della verità che si vuole soppiantare.
La disponibilità all'esperienza, inoltre, traccia una linea di demarcazione tra "l'uomo sperimentato" e "colui che è irretito in dogmi". Essa, pertanto, è a suo modo una forma di pensiero critico – una forma di pensiero critico che non si appella all'adeguatezza quale sua fonte ultima di legittimazione, quale sua pietra angolare. Infatti, l'adeguatezza, a ben vedere, riduce l'esperienza a una fase transitoria lungo la via che porta al "sapere conclusivo", mentre la logica dell'apertura esige che l'esperienza non faccia altro che potenziare e affinare la capacità d'esperienza.
Il ritorno all'*adaequatio* consente sì di smarcarsi dallo storicismo postmoderno, ma al prezzo di attenersi alla concezione tradizionale della verità e dunque di non porsi appieno al livello di quella logica dell'apertura che abbiamo visto annunciarsi nella trattazione gadameriana dell'esperienza. Grondin è ovviamente consapevole del fatto che nel pensiero di Gadamer rimane determinante il riferimento alle "cose stesse" della fenomenologia, che non possono essere intese all'insegna di un ingenuo realismo. Tuttavia, il nesso, che in Grondin viene supposto come necessario, tra le "cose stesse" e l'idea di *adaequatio* non può che condurre a un'interpretazione "oggettivante" delle "cose stesse". Perciò, nel tentativo di risolvere la tensione tra storicismo radicale e suo superamento, ci si trova di fronte a un'ulteriore tensione: quella tra la logica dell'*adaequatio* e la logica dell'apertura. Simili oscillazioni sono forse parte integrante dello spirito conciliante dell'ermeneutica gadameriana, nonché del suo rapporto infuso di *pietas* con la tradizione e le sue risorse di senso. Ma il rischio connesso a ciò è di non sviluppare dicevolmente la logica dell'apertura. A tal fine occorre porsi una domanda stringen-

te: vi è un nesso intrinseco tra le “cose stesse” e l'idea dell'*adaequatio*? Detto altrimenti: per poter continuare a pensare le “cose stesse” e per evitare la loro dissoluzione postmoderna, bisogna conservare il concetto di corrispondenza? Non perdiamo, così facendo, ciò che il riferimento alle “cose stesse” potrebbe autenticamente significare? La fenomenologia ermeneutica del *Dasein* di Heidegger, più che la fenomenologia riflessiva del soggetto di Husserl (cfr. Herrmann 2000, pp. 117-168), ci ha insegnato a vedere le “cose stesse” al di fuori del concetto di corrispondenza e a dispiegare genuinamente la logica dell'apertura.

Un fruttuoso svolgimento della logica dell'apertura consente di evitare lo storicismo senza ritornare alla metafisica. In tal modo si può rinunciare alla concezione della verità condivisa da storicismo e metafisica e quindi pensare a un suo diverso configurarsi. Da questo punto di vista la fenomenologia ermeneutica di Heidegger è particolarmente illuminante, soprattutto se si considera come in essa la coppia soggetto/oggetto venga scavalcata all'indietro da un'esperienza più originaria, l'esperienza dell'*Erschlossenheit*, della “schiusura” o “apertura”, propria del *Dasein*, dell'“esserci” – dimensione che sta alla radice del rapporto soggetto/oggetto e che lo precede essenzialmente. Le analisi fenomenologiche condotte da Heidegger sull'in-essere dell'esserci, e dunque sulla *Befindlichkeit*, la “situazione emotiva”, nonché sul sentimento, sulla passione e sull'affetto, forniscono gli strumenti concettuali per ancorare l'esperienza del senso a un relazionismo fenomenologico che, smarcandosi compiutamente dall'*adaequatio*, non può cadere neppure nel suo rovescio simmetrico, il relativismo nichilistico.

Quello offerto è un esempio emblematico delle implicazioni della cosiddetta “urbanizzazione” della provincia heideggeriana attuata da Gadamer (Habermas 2000, p. 254) – implicazioni che, sul piano teoretico, mi sembra siano non di rado in perdita, almeno se si tratta di “groß denken”, di “pensare in grande stile” (Heidegger 2002, p. 73). La radicalità di Heidegger è, su questo versante, produttiva. Essa, infatti, consente sfuggire a un'interpretazione tanto conciliante e rassicurante quanto, per certi versi, depotenziante dell'esperienza di verità ermeneutica – quell'interpretazione che la vede come una presa d'atto del carattere costitutivamente “incompiuto” e “difettivo” della conoscenza umana. In questo senso, la centralità del *Gespräch* poggerebbe sul riconoscimento che una piena *adaequatio* è irrealizzabile: il dialogo, nella sua concretissima pratica di una costante revisione condivisa delle posizioni assunte e dunque nella sua promessa di un'interminabile e asintotica “approssimazione” al vero, comporterebbe un mitigamento e un ridimensionamento delle pretese conoscitive dell'uomo, rigettando ogni assolutismo a favore di un approccio gnoseologicamente più dubitativo ed eticamente più tollerante. Tuttavia, una simile concezione continua a essere irradiata dalla luce dell'*adaequatio*, per quanto si tratti di una luce non più diretta, ma crepuscolare. L'idea di approssimazione, a ben vedere, implica un discostarsi per difetto da una qualche compiutezza, e dunque presuppone ancora la compiutezza come termine di riferimento.

Su questo punto interviene la divaricazione fondamentale. Il pensiero heideggeriano ci introduce in un territorio in cui l'apertura non ha a che fare con una moderazione gnoseologica o etica (sempre debitrice di una metafisica dell'*adaequatio*), ma rimanda all'essere come evento. Proprio l'evento produce lo scardinamento di ogni *adaequatio* a-temporale (a-temporale perché il conseguimento dell'*adaequatio* segna la fine dell'esperienza) e, con esso, il dispiegamento della storicità essenziale, la storicità della *Kehre* (svolta) come contro-slancio *ogni volta unico e irripetibile* tra *Sein* e *Da-sein* (cfr. Cattaneo 2010, p. 168 ss.). È a partire da qui, in definitiva, che scaturisce la possibilità di intendere la storia come luogo eminente del dispiegarsi della verità e non come luogo del suo dissolvimento.

Note

1 Le traduzioni dal tedesco sono state riviste sugli originali.

2 Il ruolo e il significato della tradizione nel pensiero di Gadamer costituiscono una *vexata quaestio*. Tuttavia, come numerose prese di posizione del filosofo consentono di affermare, egli non mira a un recupero normativo della tradizione in funzione anti-illuministica (come voleva la pungente critica di Jürgen Habermas), ma intende promuovere una revisione interna dell'illuminismo mediante un superamento della dicotomia assoluta tra ragione e pregiudizio. La segnalazione del pregiudizio fondamentale dell'illuminismo moderno, vale a dire del pregiudizio contro ogni pregiudizio (da cui deriva la pretesa di pervenire a un'assenza di pregiudizi), non assume un carattere irrazionalistico: al contrario, vuole contribuire a dilatare l'auto-comprensione dell'illuminismo medesimo. Per una ricostruzione del suddetto dibattito, cfr. Marino 2009, p. 109 ss.

3 Vattimo parla apertamente di dire “addio alla verità” senza indugi né ripensamenti (cfr. Vattimo 2009).

4 In Vattimo prende forma quella che può a tutti gli effetti essere considerata la più chiara e conseguente declinazione dell'ermeneutica in senso nichilistico, secondo un'“apologia del nichilismo” – inteso in senso emancipatorio e liberante – che enfatizza positivamente la tendenza all'“indebolimento interminabile dell'essere” nella storia della metafisica, la “dissoluzione della verità come evidenza perentoria e ‘oggettiva'” (Vattimo 2002, pp. 18-19).

5 Una centralità che non si traduce però mai in una una “teoria della verità”, perché, come spiega Grondin (1994; cit. in Marino 2012a, p. 22), “Gadamer richiama l'attenzione sulla verità ermeneutica fattivamente esistente e già sempre esperita, senza ritener necessario portare quest'esperienza originaria al livello di un concetto ermeneutico di verità”.

6 In questo senso vale la pena considerare la funzione che Gadamer assegna, nell'ambito dell'interpretazione, alla *distanza storica*. Sul punto, cfr. Gadamer 1990, p. 340 ss.; e Gregorio 2006, p. 63 ss.

7 In *Essere e tempo* si legge: “Il circolo della comprensione

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

non è un semplice cerchio in cui si muova qualsiasi forma di conoscere, ma l'espressione della *pre-struttura* esistenziale propria dell'Esserci stesso. Il circolo non deve essere degradato a circolo vizioso e neppure ritenuto un inconveniente ineliminabile. In esso si nasconde una possibilità positiva del conoscere più originario, che è afferrata in modo genuino solo se l'interpretazione ha compreso che il suo compito primo, durevole e ultimo, è quello di non lasciarsi mai imporre predisponibilità, pre-veggenza e pre-cognizione dal caso o dalle opinioni comuni, ma di farle emergere dalla cose stesse, garantendosi così la scientificità del proprio tema" (Heidegger 1977, p. 189).

8 Sulla questione della verità in Gadamer cfr. anche: Schmidt 1995; Dostal 1994; Carpenter 1994.

9 "L'esperienza autentica (*eigentlich*) è sempre un'esperienza negativa (*negativ*)", afferma Gadamer (1990, p. 409). La negatività dell'esperienza assume dunque un "senso peculiarmente produttivo" (ibidem).

10 Sul senso del permanere della centralità della coscienza in Gadamer, e sull'eventuale divaricazione che ciò produce rispetto al pensiero di Heidegger, cfr. Marino 2009, p. 145 ss.; e Cattaneo 2010, p. 82 ss.

Bibliografia

Carpenter, D., 1994, "Emanation, Incarnation, and the Truth-Event in Gadamer's *Truth and Method*", in B.R. Wachterhauser, a cura, *Hermeneutics and Truth*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 98-122.

Cattaneo, F., 2010, *La potenza del negativo. Saggi intorno alla storicità dell'esperienza*, Bologna, Pendragon.

Contini, A., 2011, "Gadamer, Ricœur e il problema del metodo", in F. Cattaneo, C. Gentili e S. Marino, a cura, *Domandare con Gadamer. Cinquant'anni di "Verità e metodo"*, Milano-Udine, Mimesis, 181-202

Dostal, R.J., 1994, "The Experience of Truth for Gadamer and Heidegger: Taking Time and Sudden Lightning", in B.R. Wachterhauser, a cura, *Hermeneutics and Truth*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 47-67.

Gadamer, H.-G., 1990, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck); trad. it. *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani 1999.

Gregorio, G., 2006, *Linguaggio e interpretazione: su Gadamer e Heidegger*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

Grondin, J., 1994, *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamers*, Weinheim, Beltz Athenäum.

Grondin, J., 2006, "Gadamers ungewisses Erbe", in G. Abel, a cura, *Kreativität. XX. Deutscher Kongress für Philosophie. Kolloquiumsbeiträge*, Hamburg, Meiner, pp. 205-215; trad. it. "L'eredità incerta di Gadamer", in "trópo", n. 2, 2009, pp. 25-36.

Habermas, J., 2000, "Hans-Georg Gadamer. L'urbanizzazione della provincia heideggeriana", in *Profili politico-filosofici. Heidegger, Gehlen, Jaspers, Bloch, Adorno, Löwith, Arendt, Benjamin, Scholem, Gadamer, Horkheimer, Marcuse*, a cura di L. Ceppa, Milano, Guerini e Associati, pp. 253-262.

Heidegger, M., 1977, *Sein und Zeit*, Frankfurt a.M., Klostermann; trad. it. *Essere e tempo*, nuova ed. it. a cura di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi, Milano, Longanesi 2005.

Heidegger, M., 2002, *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, Frankfurt a.M., Klostermann; trad. it. *Dall'esperienza del pensiero (1910-1976)*, a cura di N. Curcio, Genova, Il Melangolo 2011.

Herrmann, F.-W. v., 2000, *Hermeneutik und Reflexion. Der Begriff der Phänomenologie bei Heidegger und Husserl*, Frankfurt a.M., Klostermann.

Marino, S., 2009, *Ermeneutica filosofica e crisi della modernità. Un itinerario nel pensiero di Hans-Georg Gadamer*, Milano-Udine, Mimesis.

Marino, S., 2011, "Mondo/ambiente e linguaggio. Gadamer, McDowell e l'antropologia filosofica", in F. Cattaneo, C. Gentili e S. Marino, a cura, *Domandare con Gadamer. Cinquant'anni di "Verità e metodo"*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 39-57.

Marino, S., 2012a, "'Un altro sapere': la verità extrametodica dell'ermeneutica", prefazione a H.-G. Gadamer, *Che cos'è la verità? I compiti di un'ermeneutica filosofica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 5-43.

Marino, S., 2012b, *Fusioni di orizzonti. Saggi su estetica e linguaggio in Hans-Georg Gadamer*, Roma, Aracne.

Nietzsche, F., 1964 ss., *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, proseguite da M. Carpitella e G. Campioni, Milano, Adelphi.

Schmidt, L.K., 1995, "Uncovering Hermeneutic Truth", in L.K. Schmidt, a cura, *The Specter of Relativism: Truth, Dialogue, and "Phronesis" in Philosophical Hermeneutics*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 72-83.

Vattimo, G., 2002, *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Roma-Bari, Laterza.

Vattimo, G., 2009, *Addio alla verità*, Roma, Meltemi.

La linguisticità dei sensi chimici: il caso della degustazione

Rosalia Cavalieri

1. Osservazioni preliminari

Questo saggio affronta il tema del legame tra dimensione sensoriale-percettiva e linguaggio a partire dai sensi chimici, l'olfatto e il gusto, per sottolinearne l'intrinseca linguisticità e rilevarne il valore cognitivo. Per inquadrare questo discorso partiremo da una breve premessa. Noi tutti siamo cresciuti ed educati in una cultura che ci ha abituati a percepire, a pensare e a rappresentarci la realtà in termini prevalentemente visivi e uditivi, trascurando le informazioni preziose forniteci, spesso inconsapevolmente, da olfatto e gusto, e in parte anche dal tatto (incluso quello orale). Questa svalutazione ha una lunghissima storia e le ragioni che la sorreggono da oltre duemila anni risiedono nella variabilità, nella fugacita, nella soggettività e quindi nella 'privatezza' delle sensazioni olfattive e gustative, nella loro eccessiva compromissione con la corporeità, con il piacere (alimentare e sessuale) e con le emozioni, nel loro carattere prossimale, e non ultimo nella difficile traducibilità verbale dei sapori e specialmente degli odori, tutti fattori che li renderebbero inaffidabili dal punto di vista della conoscenza. Tuttavia, negli ultimi trent'anni, un certo numero di evidenze empiriche e di dati scientifici di varia provenienza disciplinare ha permesso di rivalutare l'olfatto e il gusto, i sensi più carnali, dimostrando come essi, non meno della vista e dell'udito, contribuiscano – già dall'epoca fetale – alla nostra conoscenza del mondo circostante, con un accento loro proprio che influenza altresì i nostri comportamenti sociali, emozionali, sessuali e alimentari[1].

2. Olfatto e gusto ai limiti del linguaggio

Pur costituendo un ambito d'indagine non totalmente inedito, la sensorialità chimica non riscuote grande interesse né tra i filosofi né tra gli studiosi di scienze del linguaggio e della mente, proprio per quel carattere sfuggente, intimo e scarsamente condivisibile che induce a considerare le esperienze olfattive e gustative distanti dalle forme più 'nobili' della conoscenza, e difficilmente esprimibili in parole. Solo per citare qualche esempio, Platone attribuiva all'imperfezione dell'olfatto e all'instabilità degli odori stessi l'impossibilità di classificarli e di denominarli: «due, quindi, e senza nome sono i gruppi di odori, per il fatto che non sono composti da un numero determinato di specie semplici, ma vengono chiamati nei soli due modi in cui si possono distinguere qui, 'piacevoli' e 'spiacevoli'» (*Timeo* 67a). Kant considerava olfatto e gusto due sensi strettamente connessi ("entrambi ci procurano sensazioni chimiche"), al servizio più del godimento che del sapere: l'olfatto tuttavia è «il senso organico più ingrato» e pertanto non vale la pena coltivarlo, sebbene insieme al gusto ci permetta di evitare l'ingestione di cibi avariati; il gusto, a differenza dell'odorato, poco incline alla socievolezza, promuove invece la condivisione del cibo e del godimento che esso procura (1798: 578-581).

Studiare la sensorialità a partire dai sensi cosiddetti 'minori', i più radicati nell'esperienza corporea, significa tuttavia riconoscere pari dignità gnoseologica a tutti i dispositivi sensoriali e mostrare da una prospettiva meno consueta, più nuova e originale (epperò, secondo noi, più interessante per un filosofo del linguaggio) l'intreccio tra sensibilità, cognizione e linguaggio. Se tutti i contenuti del nostro sentire (esperienze sensoriali, estetiche, affettive) oltrepassano il potere della parola, entro cui pure sono fissati, conservando un margine di irriducibilità linguistica – donde il conflitto con la presunta 'onnipotenza semantica' del linguaggio, almeno nella sua versione forte –, questo vale a maggior ragione per l'olfatto e un po' anche per il gusto: l'esperienza comune ci insegna che descrivere un odore e raccontare un sapore non sono esperienze semplici. E questa difficoltà, entro certi limiti, non risparmia neppure gli esperti: *sommeliers*, analisti sensoriali, creatori di profumi, critici gastronomici. Parlare di un sapore o di un profumo, passando dal dominio della sensazione soggettiva a quello del linguaggio e dello scambio intersoggettivo, significa altresì confrontarsi con i limiti culturali interni alle lingue stesse in materia di espressione.

Tra tutti i sensi, l'olfatto è considerato il più distante dal linguaggio, l'unico al quale viene attribuito l'appellativo di «senso muto» (Ackerman, 1990: 2), laddove il gusto è a nostro avviso (insieme all'udito, ma per ragioni diverse) 'il più linguistico dei sensi', quello più coinvolto nella parola. Nel primo caso, si parla di 'senso muto' non solo a causa della mancanza, almeno nelle lingue occidentali[2], di una terminologia specifica per gli odori, cioè di parole con cui denominare, descrivere con precisione e condividere pienamente le nostre esperienze olfattive, ma anche a causa di quella difficoltà a identificarli e quindi a descriverli che è nota come «fenomeno dell'odore sulla punta del naso» e della parola 'sulla punta della lingua' (il riconoscimento della familiarità

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

di un odore è accompagnato dalla difficoltà a identificarlo e quindi a denominarlo – Lawless, Engen 1977; Engen 1982) e che ci costringe a definire genericamente gli odori come 'buoni' o 'cattivi', 'forti' o 'deboli', e ancora a parlarne in modo vago, approssimativo, impreciso ('è come', 'rassomiglia a', ecc.)
Nel caso del gusto, invece, pur condividendo con l'olfatto la difficoltà a tradurre verbalmente le sensazioni intime che lo attraversano – anche a causa di quella mentalità 'visiva' che ci porta ad essere distratti dalla vista di ciò che gustiamo, impedendoci di descrivere le sensazioni avvertite dal palato –, le lingue occidentali dispongono di un certo numero di termini specifici (dolce, salato, acido, amaro, sapido, piccante, astringente, acre, aspro, grasso, acerbo, ecc.), sebbene ristretto rispetto all'infinita ricchezza di sapori percepibili dal nostro palato. Il connubio tra gustare e parlare (due attività che pur essendo filogeneticamente distanti condividono gli stessi organi) è suggellato comunque dal rito della convivialità: la consumazione del cibo per gli animali umani è un'esperienza sociale nel corso della quale si parla anzitutto del cibo che si sta gustando, del suo sapore, di tutto ciò che vi è connesso a vario titolo e degli argomenti più disparati. L'esercizio della parola trova perciò nella tavola uno dei suoi luoghi d'elezione perché il gusto è il senso che maggiormente la sollecita: si può restare silenzionsi davanti a un dipinto o all'ascolto di un brano musicale ma non davanti al sapore di una pietanza o di un vino. Il piacere sensoriale che essa procura, reduplicato dalla socializzazione del consumo e dalla conversazione che ne scaturisce, obbliga, i buongustai specialmente, a superare la vaghezza e l'incertezza espressiva del 'mmm…, è buono!'.
La complicità tra assaporare e parlare è poi attestata dal fatto che l'apprezzamento e la valutazione di un cibo o di un vino, caratteristici dell'atto del gustare, si realizza e si precisa attraverso il linguaggio: il sapore di una pietanza, le singole sensazioni racchiuse in un boccone che prendono vita sulle nostre papille, e le emozioni che esso suscita all'intelligenza del palato si definiscono nel momento in cui li convertiamo in parole, condividendole con gli altri commensali. Il legame tra la lingua che assaggia e la lingua che parla rivela così l'intrinseca vocazione linguistica dell'atto del gustare e maggiormente, come si dirà più avanti, del degustare. Il ragionamento verbale favorisce dunque l'apprezzamento e la qualificazione del cibo gustato, una prerogativa esclusiva degli animali umani in quanto animali parlanti (sulla linguisticità del gusto cfr. Cavalieri 2012, 2012a).
Fatta questa premessa, per discutere del nesso tra sensorialità chimica, cognizione e significato ci concentreremo sulla degustazione (e su quella del vino in particolare), un'attività di conoscenza incarnata, e per di più linguistica, in cui il naso e il palato lavorano in stretta sinergia per valutare e interpretare oggetti alimentari, cioè particelle di mondo che immettiamo letteralmente dentro di noi, ridando senso a questi 'oggetti alimentari conosciuti' attraverso le parole.

3. Degustare e parlare

Cominceremo col dare qualche definizione. *Degustare* è una complessa esperienza sinestetica di assaggio, analisi e valutazione attenta di un cibo o di un vino per discriminarne e poi descriverne le caratteristiche organolettiche (acidità, alcolicità, profumi dei vini, sapori, equilibrio, ecc.), per valutarne qualità e difetti, interpretando le molteplici e variegate informazioni forniteci dai nostri sensi, specialmente quelle provenienti dall'olfatto e dal gusto. Quest'attività culmina nella verbalizzazione delle sensazioni soggettive registrate, cioè nel saper denominare e descrivere con un vocabolario convenzionale, ampio e comprensibile le qualità organolettiche di ciò che si degusta, ma anche sensazioni, emozioni e piaceri sensoriali suscitati dall'assaggio. La degustazione rappresenta un caso esemplare in cui la complessa esperienza sensoriale dell'assaporare diviene pienamente conoscenza: analisi, discernimento, riconoscimento, comparazione, interpretazione, riattribuzione di senso alla cosa degustata attraverso le parole, trasformando l'impulso naturale a bere e a mangiare in un processo cognitivo frutto di un 'sapere' che è anche un 'saper fare' e specialmente un 'saper fare linguistico'.

> C'è molta differenza tra il bere e il degustare. I buoni vini, i grandi vini – precisa Emile Peynaud (1980: 14), uno dei maestri dell'enologia mondiale – non sono bevande che si ingeriscono: si assaporano; perciò non si bevono mai come si può fare con una bevanda dissetante, a grandi sorsi, per cogliere la sola sensazione tattile del liquido che rinfresca la gola. […] Il gesto di bere il vino e il suo significato non sono quelli del bevitore istintivo, la tecnica del bere è molto diversa: si impara. […] Risultato di molte fatiche, di scienza e di pazienza, il buon vino, il grande vino, merita impegno da parte di colui che lo vuol conoscere, affinché giunga a lui, degustatore, il messaggio di coloro che l'hanno elaborato per il piacere degli altri. *La degustazione serve a decifrare questo messaggio e a codificare le sensazioni gustative.* Per bere è sufficiente il piacere fisico, per degustare ci vuole anche intelligenza e competenza.

A dimostrazione che il naso e il palato dei professionisti della degustazione dal punto di vista sensoriale non sono diversi da quelli degli altri individui e che *sommelier* non si nasce ma si diventa, la capacità di valutare un vino richiede una competenza raggiungibile anzitutto attraverso un'educazione sensoriale e un affinamento di tutti i sensi, specialmente dell'olfatto e del gusto, un'istruzione formale, l'esercizio della memoria (in particolare di quella olfattiva, pilastro della degustazione), capacità di concentrazione e di riflessione, abilità linguistiche, ma richiede altresì conoscenze enologiche, viticole, conoscenze concernenti l'universo del vino e la sua geografia regionale, la storia di un vino e la biografia degli individui che l'hanno prodotto. Attività sociale e 'parlante', la degustazione, in quanto «codificazione di una piacevole attività conviviale» (Gho, Ruffa 1993: 27), non si addice agli amatori solitari: l'assaggio invita

al confronto, alla discussione, alla comparazione, all'interpretazione dei significati da attribuire alle proprie percezioni, allo scambio delle conoscenze, attraverso la ricerca delle parole efficaci e adeguate a esprimere ciò che un vino trasmette. Insomma, una sfida all'indicibilità della competenza sensoriale.

Benché la conoscenza e l'apprezzamento delle qualità di un vino sia un'esperienza sinestetica tra le più totalizzanti (impegna l'occhio, il naso, il palato e la lingua), i sensi decisamente più coinvolti nella degustazione sono proprio quelli pregiudizialmente considerati meno teoretici: il gusto e specialmente l'olfatto. Se l'occhio e l'orecchio sono largamente riconosciuti come i sensi più intellettuali e anche come i più artistici, permettendoci di apprezzare le arti visive, plastiche e musicali, nella degustazione si assiste alla riscossa dell'olfatto che diventa la più importante fonte cognitiva ed estetica, seguito dal gusto e dal tatto orale, poi dalla vista (che ha un ruolo secondario ma non trascurabile d'introduzione all'assaggio) e infine – ma molto marginalmente – dall'udito.

La *degustazione professionale* (quella dell'assaggiatore provetto) si distingue ovviamente da quella *amatoriale* (che è semplicemente un'esperienza edonistica, una ricerca del piacere estetico, una soddisfazione sensoriale non affidata tuttavia al caso). L'esperto dispone infatti di una tecnica formale di ricerca, di controllo, di comparazione, finalizzata al giudizio, alla conoscenza del valore e all'apprezzamento obiettivo di un vino (cfr. Peynaud 1980: 14-16). Basandosi sull'immediatezza delle conoscenze fornite dai sensi, la degustazione si articola in tre fasi, l'*esame visivo*, l'*esame olfattivo* e l'*esame gusto-olfattivo* (comprendente l'esame gustativo e quello delle sensazioni finali gusto-olfattive), segue uno schema codificato (sebbene non sia priva né di condizionamenti soggettivi, né di condizionamenti esterni) e prevede diversi momenti: l'osservazione sensoriale, la descrizione delle sensazioni, la comparazione di un vino con altri vini già noti e classificati in relazione alle norme apprese, e infine il giudizio motivato. E poi coinvolge tanto il ragionamento induttivo quanto quello deduttivo: dalla percezione globale bisogna risalire alle singole sensazioni, scomponendo un'impressione complessa nelle sue singole componenti, individuando la natura, l'ordine e l'intensità degli stimoli che agiscono sui nostri recettori sensoriali. E ancora: occorre registrare anche le minime variazioni d'intensità di un colore, di un odore, di un aroma, di un sapore, di una consistenza, per poterne cogliere le differenze, ricomponendo alla fine questo lavoro di analisi in una sintesi valutativa che conservi la totalità espressiva del vino. Tutto ciò esige, com'è ovvio, un alto livello di attenzione e di concentrazione, e una grande capacità di attesa, concedendo al vino il tempo per esprimersi in tutta la sua ricchezza.

Studi recenti sulla percezione neurologica del vino confermano quanto già si conosce delle reali competenze di un assaggiatore professionale. Avvalendosi dei risultati di *neuroimaging*, la ricerca neuroscientifica ha mostrato che, rispetto al cervello di comuni bevitori impegnati in compiti di assaggio di vini diversi, il cervello dei *sommeliers* compie un'attività maggiore all'altezza dell'emisfero sinistro (l'emisfero logico-analitico e linguistico) e in particolare di aree coinvolte in compiti che richiedono l'uso di strategie cognitive di tipo analitico, connesse a processi mnemonici, linguistici e decisionali, oltre a un'accresciuta attività nelle aree in cui convergono *input* gustativi e olfattivi. Insomma, per i *sommeliers* l'apprezzamento e la valutazione di un vino è un'esperienza che coinvolge funzioni cognitive superiori (cfr. Castriota Scanderbeg *et al*. 2003).

Nella degustazione, alla vista spetta il compito preliminare, sebbene non primario, di svelare le prime impressioni sul vino: il colore fornisce numerose informazioni sulla sua salute, sul suo stato evolutivo, sulla sua alcolicità, sulla sua struttura e sulla sua tipologia. All'olfatto e al gusto, in successione, l'onere della scoperta e in genere della conferma di ciò che l'occhio ha annunciato. Il ruolo più difficile e intrigante tocca indubbiamente al naso, «l'organo principale della degustazione» (Peynaud 1980: 27, 57; cfr. anche Poupon 1975: 45), coinvolto sia nell'identificazione dei sentori di un vino, sia in quella degli aromi di bocca al momento dell'assaggio e della deglutizione, e infine nella descrizione della natura dei profumi e dei sapori, mentre il gusto propriamente detto ha una funzione più modesta, limitata ai quattro sapori fondamentali (dolce, salato, acido, amaro), e alle numerose sensazioni tattili e termiche (descrizione, quest'ultima, necessaria per valutare l'eventuale presenza di sapori anomali e specialmente di alterazioni e, cosa ancora più importante, la struttura del vino e l'equilibrio dei sapori di base). Nella fase conclusiva della degustazione, in sinergia con l'olfatto, il gusto svolge ancora un lavoro di sintesi e di valutazione dell'equilibrio complessivo di un vino. Secondo alcune stime, l'apprezzamento di un vino (ma anche di un cibo) per l'80% è determinato dall'olfatto e in particolare dall'olfatto retronasale.

Momento cruciale della degustazione di un vino è la discriminazione e la descrizione delle diverse sfumature odorose distinte in *profumi primari* (provenienti dal vitigno e dalle uve), *profumi secondari* (sprigionati durante il processo di fermentazione alcolica grazie all'azione dei lieviti), *profumi terziari* (derivati dall'evoluzione degli aromi nel corso dell'invecchiamento del vino prima in botte e poi in bottiglia), complessivamente definiti *bouquet* per la loro complessità ed eterogeneità e tipici dei vini di classe. L'identificazione degli aromi e dei sapori di un vino è la fase più complicata, più coinvolgente e più emozionante della degustazione, quella in cui i *sommeliers* si trovano impegnati in un arduo compito cognitivo: sfidare l'inesprimibilità degli odori riconosciuti attribuendo loro un nome. Se l'atto del bere è un atto istintivo che si compie in silenzio, al più di un vino si dice che 'è buono' o 'è cattivo, la degustazione che lo

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

commenta è invece un'atto pensato (di memoria, attenzione, comparazione, riflessione) e inevitabilmente linguistico. La bellezza e la bontà di un vino presuppongono di fatto l'uso di un linguaggio inteso a tradurre questa speciale esperienza edonistica, estetica e sinestetica. Tuttavia, una delle maggiori difficoltà per chi degusta sta proprio nel trovare le parole adatte a descrivere e a raccontare in modo efficace e attendibile le impressioni del palato e specialmente quelle del naso, un compito la cui difficoltà è legata in larga misura alla mancanza di un vocabolario specifico per gli odori e alla scarsa abitudine, almeno nella cultura occidentale, a parlare delle nostre sensazioni olfattive più in generale e di quelle legate alla consumazione degli alimenti e delle bevande in particolare.

> Chi non si è sentito impotente nel dover definire i componenti così diversi e fugaci del *bouquet* di un grande vino? Quando si vuole parlare in modo approfondito di un vino, ci si scontra subito con la povertà dei mezzi di espressione, con la barriera dell'inesprimibile; si vorrebbe poter dire l'indicibile. Noi assaggiatori ci sentiamo traditi dal linguaggio, perché ci sembra impossibile descrivere un vino senza semplificarne e deformarne l'immagine. Non resta che un'abile risorsa: giocare con il valore evocatore delle parole (Peynaud 1980: 170).

Il criterio seguito per descrivere un odore è in genere quello del riconoscimento per analogia o per comparazione con altri odori conosciuti e somiglianti che lo evocano ('di acacia, 'di ribes, 'di confettura', 'di pepe', 'di incenso', 'di caffè, 'sa di funghi freschi', 'sa di erba tagliata', 'sa di terra bagnata' ecc.), riconducibili a grandi famiglie (e ai relativi sottocomponenti che permettono di descrivere nel dettaglio le singole note odorose) così classificate: floreale, fruttata (frutta fresca, secca, confettura), vegetale, speziata-aromatica, empireumatica (tostato, affumicato, pietra focaia, ecc.), animale, eterea (smalto, vernice, ecc.), chimica (solvente, ecc.), balsamica (cedro, sandalo, ecc.), legnosa, sentori diversi (lieviti, crosta di pane, burro, miele, ecc.). I paragoni sono tuttavia astratti, se pensiamo che quando si parla, per esempio, di un odore di rosa o di un odore di pera, nonostante tutti sappiano di cosa si tratta, in realtà non si specifica di quale varietà particolare di rosa o di pera. Eppure ciascuna di esse ha uno specifico odore. Nella descrizione olfattiva è dunque inevitabile un certo margine di approssimazione, tanto più che i vini, specialmente quelli di grande qualità, non hanno odori semplici bensì profumi, composti di aromi dove gli odori tendono a coprirsi reciprocamente o comunque a mescolarsi producendo originali combinazioni. La complicazione più grande, anche per gli esperti, sta perciò non tanto nell'individuare singoli odori, quanto piuttosto nell'identificare e nel descrivere i profumi di un miscuglio complesso come il vino (Jinks, Laing 2001). Per superare l'*impasse* del fenomeno dell'odore 'sulla punta del naso' e della parola identificativa che s'arresta 'sulla punta della lingua', e sopperire alle lacune del linguaggio letterale, paradossalmente impotente e limitato quando si tratta di raccontare sapori e maggiormente odori, tutti gli assaggiatori professionisti devono diventare 'nasi e palati linguistici', attraverso un esercizio particolare e costante che richiede anche l'acquisizione di una microlingua, cioè un uso particolare della lingua proprio di un ambito professionale (un metalinguaggio o *linguaggio settoriale* – cfr. Serianni 2005, p. 79 e ss.) caratterizzato da una terminologia codificata, ricca e quanto più possibile chiara ai fini della comprensione reciproca degli esperti e della condivisione di un'esperienza soggettiva, una microlingua comunque flessibile e aperta alla variabilità degli usi. Le espressioni utilizzate devono rinviare a un significato o a un riferimento comune e oggettivo, evitando derive semantiche, ambiguità e fraintendimenti.
Di fronte alla reale difficoltà di verbalizzare singolarmente la complessità e la varietà di sensazioni ricevute nel corso di un assaggio tecnico, la lingua della degustazione appare esoterica, stravagante e immaginifica ai non addetti ai lavori, ma in realtà trasforma e altera parole abituali e comuni, conferendo loro un senso figurato ed evocativo ricorrendo ripetutamente a *metafore* ('vino onesto', 'ben vestito', 'rugoso', 'severo', 'scolpito', 'naso avvolgente', 'bocca rotonda'), a *sinestesie* – trasferimenti di significato da una sfera sensoriale a un'altra – ('vino vellutato', 'vino asciutto', 'gusto pungente', 'gusto di pietra focaia', 'gusto largo', 'naso soffice',), a *metonimie* ('naso fresco' al posto di 'profumo', 'bocca fruttata' e 'palato pieno' al posto di 'gusto'), a *similitudini* e associazioni (odore di viola, sapore di miele, profumo di tabacco, o espressioni del tipo 'avvolgente come un tessuto', 'gli si vede la trama', 'sa di terra'), e ancora costruendo nuovi significati o rideterminandone altri (si pensi alla 'cattiveria' del vino, una qualità tutt'altro che negativa, legata all'acidità e al tannino e sinonimo di grinta e di determinazione; o all'aggettivo 'molle', contrapposto non già a 'duro', come nella lingua comune, e pertanto non riconducibile alla 'morbidezza' data da zuccheri, alcol e polialcoli, quanto piuttosto alla mancanza di corpo e di consistenza di un vino) e utilizzando *sinonimi* (pesante, robusto, solido, per indicare i 'vini di corpo'; spigoloso, angoloso, tagliente, appuntito, quando in un vino prevale la 'durezza' dell'acidità e dei tannini), in uno strenuo tentativo di descrivere oggettivamente le caratteristiche sensoriali di un vino e di formulare un giudizio finale. D'altra parte, se è vero che i fenomeni sinestetici e quelli metaforici trovano campo fertile lì dove la monosensorialità perde terreno (H. Werner 1934, citato in Mazzeo 2005: 302), il ricorso alle metafore e alle sinestesie è assolutamente naturale quando si parla di un'esperienza polisensoriale come il gusto del vino.

4. Note conclusive

Degustare è perciò un 'sentire' che diventa riconosci-

mento, scoperta, valutazione, scambio di conoscenze, linguaggio, quindi un atto di produzione di senso che richiede inevitabilmente la traduzione in parole appropriate e la formulazione di un giudizio credibile. Obiettivo finale della degustazione è perciò la trasmissione e la condivisione di questo sapere sensoriale attraverso il racconto che lo svela, lo incarna e lo precisa: la parola detta e quella scritta rappresentano l'inevitabile, quanto naturale, prolungamento di questa complessa esperienza sensoriale. Si passa da una dimensione soggettiva di percezione individuale – un'operazione cognitiva di valutazione, di discernimento e di interpretazione di ciò che si degusta: colori, profumi, aromi, sapori, consistenze – a una dimensione linguistica di verbalizzazione, quindi di condivisione di un'esperienza. La percezione dei sensi (una trasmissione di conoscenza al soggetto) (ri)diventa significato nella descrizione linguistica del degustatore, in quel racconto di un'esperienza che ciascuno allestisce nel proprio 'laboratorio privato' finalizzandolo a un obiettivo cognitivo: determinare, come s'è già detto, il valore di un oggetto alimentare e renderlo pubblico attraverso uno sforzo di oggettivazione e di comunicazione intersoggettiva. Ben sapendo tuttavia che, come osserva Sandro Sangiorgi, professionista dell'educazione alla sensorialità e artista della degustazione:

> nel momento in cui si scelgono e s'impiegano le parole, non è facile rinchiuderle in un recinto dai confini ben definiti: ogni termine è duttile e accoglie diverse connotazioni, cosicché possiamo collocarlo a cavallo di un concetto senza far torto al suo significato primario. Il problema si pone quando quest'ultimo viene travisato e una parola finisce per assumere un'intonazione diversa dalla sua funzione originaria, generando così la pigra e comoda consuetudine di servirsene senza badare alla sua vera natura (2011 p. 90).

Non è infrequente perciò che il parlante comune trovi le descrizioni dei vini poco trasparenti o comunque di difficile interpretazione, benché suggestive ed evocative. Riportiamo, in conclusione, due esempi di linguisticità del naso e del palato destinati a riviste specializzate o a guide enologiche. Pur affidandosi a un linguaggio tecnico, questi testi tradiscono una certa soggettività descrittiva caratterizzata da elaborazioni retoriche e dal ricorso a un registro elevato – non esente da connotazioni emotive che coinvolgono il lettore nell'esperienza dell'assaggio –, tale da racchiudere tutto il sapore e la bellezza di un racconto. Il racconto, per l'appunto, della degustazione di un vino:

Carema Etichetta Nera 1971 (DOC piemontese: Nebbiolo100%)
Colore granato con riflessi mattone, crepuscolare. Naso appeso a un filo, delicato di caffè d'orzo e fiori secchi, poi liquirizia e goudron, mostra la sua età senza smagliature, lascia trapelare una soavità commovente. In bocca cogliamo senza indugi la nobilissima fragilità di Carema: il liquido è ancora scattante, pungente, eppure ha la coscienza del proprio mutamento, illuminato dai ritorni odorosi e reso concreto dalla lieve corposità che sfocia in un finale morbido e lunghissimo. Colpisce l'evoluzione della sostanza minerale, il vino sa di aver perso qualcosa durante il suo viaggio ma non ha smarrito unità e nitida persistenza; questo è uno dei casi in cui i tannini si stanno realmente avvicinando al cuore dell'equilibrio. Una delle annate memorabili del secolo appena trascorso. La calma olimpica con cui questo vino affronta la tavola merita un controfiletto in salsa di gorgonzola naturale e maggiorana (Fonte: Sandro Sangiorgi).

Collio Bianco Vigne 2009 (DOC friulana, vigne Zuani: Friulano 25%, Chardonnay 25%, Pinot Grigio%, Sauvignon 25%)
Dal manto paglierino sfavillante si librano aromi intensi di gardenia, artemisia, iris, pesca bianca, albicocche acerbe, frutto della passione, muschio bianco e salvia, incalzati da svolazzi minerali che ricordano la pietra di sale. Dal sorso emerge uno stile superbo, tecnicamente perfetto ed emotivamente esaltante: l'approccio al palato è nitido e lineare, eppure complesso, intessuto di mille vibrazioni, articolato in un intreccio di staffilate agrumate e sapide di grande lucidità. Persistenza incontenibile, giocata sull'alternanza di fiori bianchi e frutta acidula. Sosta in acciao per 7 mesi e si candida a partner ideale di crostacei nobili e carni bianche (*Duemilavini*, Il libro guida ai vini d'Italia, Bibenda Ed., Roma, 2011).

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Note

1 Per una rivalutazione cognitiva dell'olfatto e del gusto, in un ottica multidisciplinare, ci permettiamo di rinviare a due nostri contributi: Cavalieri 2009 e 2011.

2 Le ricerche condotte nell'ambito dell'Antropologia sensoriale, e di quella dell'olfatto in particolare, rilevano l'esistenza di culture extraoccidentali olfattivamente orientate, le cui lingue sono dotate di un lessico olfattivo specializzato. Un esempio è quello della lingua africana li-Waanzi, parlata da un gruppo etnico del Gabon che, vivendo in un ambiente tropicale deve necessariamente ricorrere a un largo impiego dell'olfatto per adattarsi all'ambiente e per trarre da esso informazioni e conoscenze veicolate in genere dalla vista. La lingua dei Waanzi possiede quattordici termini specifici per gli odori, semanticamente autonomi dagli oggetti o dalle fonti stesse degli odori medesimi (cfr. Mouélé 1997).

Bibliografia

Ackerman, D., 1990, *Storia naturale dei sensi*, trad. it. Frassinelli, Milano, 1992.

Castriota Scanderbeg, A. *et al.*, 2003, *La percezione del vino nei sommelier: uno studio mediante Risonanza Magnetica funzionale*, in AA.VV., 2003, *Sensi di vini. Il segreto del cervello nella degustazione*, Ed. Enoteca Italiana, Siena, pp. 55-60.

Cavalieri, R., 2009, *Il naso intelligente. Che cosa ci dicono gli odori*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

Cavalieri, R., 2011, *Gusto. L'intelligenza del palato*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

Cavalieri, R., 2012, *Gustare e parlare*, "Rivista italiana di filosofia del linguaggio", n. speciale su *Un conto aperto. Il neoculturalismo dopo la svolta cognitiva*, 2012, pp. 65-73.

Cavalieri, R., 2012a, *La natura linguistica del gustare*, "Bollettino della Società Filosofica Italiana", n. 205 gennaio/aprile 2012, pp. 49-63.

Gho P., Ruffa G., 1993, *Il piacere del vino*, Slow Food Editore, Bra (CN), 2ª ed. 2003.

Jinks, A., Laing, D.G., 2001, *The analysis of odor mistures by humans: evidence for a configurational process*, "Physiology & Behavior", 72: 51-63.

Kant, I., 1798, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, trad. it., in *Scritti morali*, Utet, Torino, 1970, pp. 535-757.

Mazzeo, M., 2005, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Quodlibet, Macerata.

Mouélé M. 1997, *L'apprendissage des odeurs chez les Waanzi: note de recherche*, "Enfance", n. 1, pp. 209-222.

Peynaud, E., 1980, *Il gusto del vino*, tr. it. Bibenda Ed., Roma, 2004.

Platone, *Timeo*, trad. it. BUR, Milano, 2003.

Poupon, P., 1975, *Nouvelles pensées d'un dégustateur*, Bibliothèque de la Confrérie des Chevaliers du Tastevin, France.

Sangiorgi, S., 2011, *L'invenzione della gioia. Educarsi al vino: sogno, civiltà, linguaggio*, Porthos Edizioni, Roma.

Serianni, L., 2005, *Italiani scritti*, il Mulino, Bologna.

Dal senso ai sensi... e ritorno

Annalisa Coliva

Interrogarsi sul rapporto tra senso, inteso secondo l'accezione fregeana per cui il senso di un termine è il contributo che esso dà al pensiero espresso da un enunciato, ovvero è il contenuto di una credenza, e i sensi significa indagare la relazione tra pensiero e percezione. Più in particolare, vuol dire indagare se i sensi possono fornire un contributo immediato a un pensiero, oppure se vi è una discontinuità tra percezione e pensiero e come questa debba essere tracciata.
In questo breve articolo ripercorrerò le tappe salienti del dibattito intorno al rapporto tra il senso e i sensi a partire da Gottlob Frege fino ai giorni nostri, nell'alveo della tradizione analitica, e avanzerò una proposta su come debba intendersi il discrimine tra percezione e pensiero.

1. La concezione descrittiva del senso

Come è noto, la nozione di senso è articolata da Gottlob Frege nel celebre articolo *Über Sinn und Bedeutung* del 1892 e in quello successivo del 1918 *Der Gedanke*. Seguendo l'esempio fregeano in *Über Sinn und Bedeutung*, possiamo dire che il senso (*Sinn*) del nome 'Espero' è "la stella della sera", il senso del nome 'Fosforo' è "la stella del mattino", mentre il riferimento (*Bedeutung*) sia di 'Espero' che di 'Fosforo' è il pianeta Venere. Lo stesso oggetto è quindi dato in modi diversi e gli enunciati "Espero è un pianeta" e "Fosforo è un pianeta" esprimono pensieri diversi. Segnatamente, che la stella della sera è un pianeta e che la stella del mattino lo è.
La funzione principale e irrinunciabile del senso-*Sinn* è quella di salvaguardare la razionalità di un soggetto che conosce il significato di 'Espero' e 'Fosforo' e che può credere che Espero sia un pianeta senza per questo credere che lo sia Fosforo. La stessa *Bedeutung* – Venere – è infatti data in due modi diversi nella misura in cui i *Sinne* di 'Espero' e 'Fosforo' sono diversi. Secondo la concezione descrittiva del senso, come abbiamo testé visto, questi a loro volta differiscono nella misura in cui le *descrizioni definite* che costituiscono il senso dei due termini sono diverse.
Com'è noto, il descrittivismo, ossia l'idea per cui il senso di un nome è una descrizione definita, è stato oggetto di molte critiche almeno dagli anni '70 del XX secolo in poi. Secondo Saul Kripke, il *Sinn*, interpretato come una descrizione definita, non determina il riferimento di nomi propri come 'Espero' e 'Fosforo'. Hilary Putnam (1975) e Tyler Burge (1979), a loro volta, argomentano che le descrizioni definite non determinano nemmeno l'*aboutness* di *pensieri* contenenti termini di genere naturale e altro.
Il descrittivismo è stato così contrapposto al singolarismo russelliano. Secondo quest'ultimo, è l'*acquaintance*, cioè la conoscenza diretta di un oggetto, che ci permette di pensarlo e di fare riferimento ad esso nel linguaggio e nel pensiero. Per Bertrand Russell, però, abbiamo conoscenza diretta solo dei dati sensoriali, degli universali e dell'io. Non l'abbiamo invece di oggetti materiali, quali i pianeti, o delle persone, che normalmente riteniamo essere il riferimento dei nomi propri, ma anche di molti usi di termini dimostrativi e indicali, come 'questo' in 'questo libro' e 'tu' riferito alla persona che ci sta di fronte.

2. Sensi singolari

In *The Varieties of Reference* (1982), Gareth Evans propone un modello neo-fregeano e neo-russelliano a un tempo per l'analisi dei pensieri dimostrativo-percettivi, degli io-pensieri, e dei pensieri sul qui e ora. A parere di Evans, per chiarire il funzionamento di espressioni linguistiche come 'questo', 'io', 'qui', 'ora', ecc. occorre chiarire prima il pensiero che si convoglia con frasi contenenti quei termini.
Supponiamo che io oda qualcuno proferire l'enunciato "Questo libro è antico". Per comprendere quell'enunciato devo individuare l'oggetto cui il parlante sta facendo riferimento tra gli altri oggetti visibili intorno a me. L'individuazione avviene tramite il contatto percettivo con quel libro e la capacità di distinguerlo da altri nella scena percettiva.
Supponiamo ora che mi muova nella stanza dando le spalle al tavolo su cui sono i libri. Mi giro a guardarli; li vedo, ma da una prospettiva diversa. Ne guardo uno in particolare, di fatto lo stesso di prima. È possibile che io mi chieda "Questo libro è antico?". Posso cioè non riconoscere che si tratta dello stesso libro di prima, perché mi è dato in modo percettivamente diverso da come mi era dato in precedenza.
L'esempio ci illustra che, nel pensiero percettivo-dimostrativo, entrano sia gli oggetti con cui siamo in relazione causale, sia i loro modi di presentazione percettivi. In questo senso il modello di Evans è fregeano e russelliano a un tempo, visto che comprende oggetti e loro modi di presentazione, in particolare, modi di presentazione percettivi. Possiamo quindi distinguere

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

tra una nozione di *Sinn* linguistico-descrittiva, tale per cui il senso di un'espressione (ad esempio un nome proprio) è una descrizione definita; e una nozione di *Sinn* percettivo-relazionale (o singolare), tale per cui il senso di un'espressione come 'questo' è dato, almeno in parte, dalla rappresentazione percettiva dell'oggetto cui ci si riferisce. È qui, pertanto, che entrano in gioco i sensi come facoltà che ci presentano gli oggetti di *acquaintance*, sui quali il nostro pensiero verte, in modi particolari.

3. Il contributo dei sensi ai Sinne dimostrativo-percettivi. Alcune prospettive

La grande rivoluzione in filosofia della percezione si compie intorno agli anni '80 del XX secolo, con autori come Gareth Evans, Christopher Peacocke, José Luis Bermúdez, Tim Crane e Tyler Burge. La percezione cessa di venire identificata come la somma di sensazioni, prive di contenuto rappresentazionale, e di concetti, che dovrebbero raggruppare le prime dando luogo a contenuti percettivi rappresentazionali come, ad esempio, che vi è un libro di fronte a me e non solo una mera sequenza di impressioni visive di colore aventi una certa forma. Si fa quindi strada l'idea che la percezione stessa sia dotata di un contenuto, che non dipende dall'esercizio dei concetti, ed è pertanto detto 'non concettuale', che ci presenta già il mondo come suddiviso in oggetti, aventi determinate proprietà e in relazione tra loro. Le percezioni stesse hanno perciò condizioni di correttezza: possono rappresentare correttamente o scorrettamente la porzione di mondo intorno al soggetto percipiente. Ad esempio, posso avere la rappresentazione percettiva di un libro di fronte a me, che è corretta se vi è effettivamente quel libro, scorretta altrimenti; oppure posso avere la rappresentazione percettiva di un libro rosso di fronte a me, che è corretta se il libro è effettivamente rosso, ed è invece scorretta se non lo è.

L'idea di un contenuto percettivo non concettuale eppure dotato di condizioni di correttezza è stata declinata in modi diversi dai vari autori. A questo proposito, le caratterizzazioni più interessanti sono state avanzate da Christopher Peacocke (1992), che fa appello all'idea di scenari e protoproposizioni, e da Tyler Burge (2010), che descrive il contenuto percettivo nei termini di elementi singolari e di attributivi percettivi. Non è necessario entrare nei dettagli delle loro rispettive posizioni: l'idea comune è che il contenuto percettivo è una sorta di mappa analogica della porzione di mondo data ai nostri sensi, con elementi che hanno funzione referenziale e altri predicativa, per così dire, visto che non si tratta né di termini linguistici – nomi propri, dimostrativi e indicali e nomi di proprietà o relazioni – né di concetti singolari o generali. La scena percettiva ci è quindi data come suddivisa in oggetti aventi determinate proprietà percettive; ad esempio, ci è data come occupata da una sfera rossa, senza che a tal fine sia necessario far intervenire i concetti di sfera e di rosso. Per ripetere, è la percezione stessa che ci presenta il mondo come configurato in questo modo.

Gli argomenti più forti a sostegno del contenuto percettivo non concettuale sono sostanzialmente due. 1) L'argomento degli animali e degli infanti; e 2) l'argomento della circolarità esplicativa e acquisitiva dei concetti percettivi. Vediamoli più in dettaglio. Secondo il primo, animali e infanti sono in grado di percepire il mondo intorno a loro come suddiviso in oggetti aventi determinate proprietà pur non possedendo i concetti pertinenti. A questo proposito, non si può che far riferimento all'imponente ricognizione di Burge (2010) sul mondo animale, volta a mostrare come, fin dai gradini molto bassi della scala evolutiva, gli animali siano in grado di percepire il mondo come così strutturato (o comunque come avente determinate proprietà) pur non avendo di certo i concetti corrispondenti. Ed è sempre alla discussione di Burge (2010), ma anche di Bermúdez (1998) che vale la pena rimandare per quel che attiene alla critica dell'interpretazione concettualista data da Elisabeth Spelke e dai suoi collaboratori dell'evidenza sperimentale a favore del fatto che gli infanti siano in grado sin dagli inizi della loro vita extra-uterina di percepire oggetti e proprietà.[1]

Quanto al secondo argomento, cioè quello della circolarità esplicativa ed acquisitiva dei concetti percettivi, è invece utile far riferimento ai lavori di Peacocke (1992) e Bermúdez (1998) rispettivamente. Secondo la prima versione dell'argomento, sarebbe circolare una spiegazione che dicesse che per possedere il concetto di rosso, poniamo, è necessario sapere discriminare percettivamente il rosso da altri colori, abilità che potrebbe darsi, in un'ipotesi concettualista, solo possedendo già il concetto di rosso. Secondo invece la seconda versione dell'argomento che stiamo analizzando, se per acquisire il concetto di rosso si dovesse imparare a usarlo in presenza di oggetti rossi, ma essere in grado di percepire oggetti come rossi dipendesse a sua volta dall'esercizio del concetto di rosso, diventerebbe inspiegabile come tale concetto possa mai essere acquisito. Ovviamente si potrebbe intraprendere una strada innatista riguardo ai concetti,[2] o almeno riguardo ad alcuni concetti primitivi, come ad esempio il concetto di rosso, ma tutti coloro che sono impegnati nel dibattito sulla natura del contenuto percettivo sono restii a perseguire questa direzione, che è sia problematica come tale, sia fatale per la distinzione tra contenuto percettivo non concettuale e contenuto proposizionale propriamente concettuale.[3]

Sia come sia, i sostenitori del contenuto non-concettuale della percezione devono chiarire se percepire un oggetto come avente determinate proprietà è sufficiente a metterci in grado di poter pensare ad esso come questo oggetto con queste e queste proprietà; ovvero se un percetto, cioè un elemento di una rappresentazione percettiva, sia *ipso facto* un concetto, cioè un elemento di un pensiero per cui abbia senso chiedersi se sia vero o falso. Per ovvie ragioni, nessuno dei teorici non concettualisti sulla percezione intende identificare percezione e pensiero, ovvero percetti e concetti, perché questo

porterebbe inevitabilmente allo svuotamento di senso dell'ipotesi non-concettualista sulla percezione. Infatti, se i percetti stessi fossero già dei concetti, tutta la percezione sarebbe *ipso facto* concettuale. Si tratta quindi di vedere in che modo vada tracciato il discrimine tra percezione e pensiero.

Ad esempio, Burge, nel suo libro *Origins of Objectivity*,[4] sostiene che è sufficiente immettere la rappresentazione percettiva dell'oggetto in una struttura inferenziale per dar luogo a un pensiero su quell'oggetto. Tuttavia, non è chiaro come questo sia possibile, visto che abbiamo a che fare con una rappresentazione percettiva, cioè una mappa analogica di una porzione di mondo intorno a noi. Una struttura inferenziale comporta invece una sequenza di proposizioni, alcune delle quali fungono da premesse e altre da conclusioni. Possiamo pensare alle proposizioni in maniera russelliana, fregeana o mista. Per intrattenerle cognitivamente c'è però bisogno di concetti, mentre qui avremmo solo delle rappresentazioni percettive di oggetti, proprietà e relazioni.

Diviene quindi utile, a mio avviso, rivolgersi alle idee presentate da Evans in *The Varieties of Reference* e sviluppate recentemente per esempio da François Recanati in *Mental Files* (2012).[5] Secondo l'approccio Evans-Recanati, la percezione dell'oggetto e la sua discriminazione da altri sono condizioni necessarie per averne un concetto, ma non sufficienti. Al fine di avere il concetto QUESTOlibro è necessario non solo soddisfare il Requisito di Russell, secondo il quale per poter pensare a un oggetto è necessario saperlo distinguere da altri.[6] A tal fine, la percezione sarebbe infatti sufficiente a metterci in grado di discriminare questo libro da altri, o da oggetti di altro tipo, egualmente presenti nella porzione di mondo percepita. Al fine di avere il concetto QUESTOlibro bisogna inoltre soddisfare inoltre il Requisito della generalità. Si deve cioè essere in grado di attribuire a QUESTOlibro predicati che non dipendono dal contatto percettivo con l'oggetto. Ad esempio, si deve essere in grado di formulare pensieri come QUESTOlibro E' INTERESSANTE, QUESTOlibro E' DIVERTENTE, ecc. e si deve essere in grado di pensare a questo libro – e quindi di saperlo ancora distinguere da altri – anche quando non si è a contatto percettivo con esso.

Il Requisito di Russell e quello della generalità così formulati, però, sembrano essere troppo esigenti, sia perché viene richiesta la capacità di discriminare un oggetto anche quando non si è più a contatto percettivo con esso, imponendo un vincolo raramente soddisfabile;[7] sia perché si richiedono capacità predicative, relativamente a quell'oggetto, che non sembrano realmente necessarie per poter intrattenere qui e ora un pensiero su di esso. Vediamo più in dettaglio queste obiezioni. Se vedo per la prima volta un dato libro, posso sicuramente discriminarlo da altri, o da altri tipi di oggetto nella scena percettiva data, pur non essendo in grado di riconoscerlo successivamente. Lo stesso dicasi se, guardando fuori dalla finestra, vedo un passante e formo il pensiero QUELL'UOMO E' ELEGANTE. Ho certamente discriminato quella persona da altre sulla via in quel momento, ma non è affatto detto che riuscirei a riconoscerlo successivamente, in altri contesti percettivi, o che mi rimanga una nitida immagine mnestica dei suoi connotati.

Per quanto riguarda la seconda obiezione, invece, sembra naturale avanzare le seguenti perplessità: se fossi in grado di pensare QUESTO LIBRO E' ROSSO, sulla base meramente della percezione che ne ho in questo momento, non starei in effetti avendo un pensiero genuino su di esso, anche se non fossi in grado di attribuire a quel libro altre proprietà se non quelle che sono immediatamente date dalla percezione che ne sto avendo or ora? Certo noi esseri umani adulti sappiamo anche attribuire proprietà che esulano dal contesto percettivo, ma è davvero necessario saperlo fare per poter avere un pensiero dimostrativo-percettivo relativo a quel libro? E, in maniera ancora più radicale, se di fronte a un oggetto misterioso non fossi in grado di darne neppure una categorizzazione sortale, non potrei non di meno avere un pensiero su di esso come, ad esempio, il pensiero QUESTO E' ROSSO, oppure anche CHE COS'E' MAI QUESTO? Ancora una volta è scontato che gli esseri umani adulti siano in grado di fare predicazioni sortali, o quanto meno categoriali, almeno impiegando la categoria di oggetto, ma è necessario saperlo fare per poter pensare a un dato oggetto? A me non sembra evidente, soprattutto riflettendo su casi di percezioni di entità dubbie, come gli ologrammi. Non potrei forse pensare CHE COS'E' MAI QUESTO? anche se non fossi per niente in grado di categorizzare quell'entità? Ribadisco che non mi sembra evidente dare una risposta negativa a questa domanda; ciò non significa però avere avanzato argomenti a favore di una risposta affermativa. Mi pare piuttosto che queste considerazioni indichino una proficua linea di ricerca ancora da sviluppare.

4. Il contributo dei sensi ai *Sinne* dimostrativo-percettivi. Una proposta

Mi pare quindi che, affinché i sensi possano effettivamente contribuire al pensiero, essi debbono metterci in grado di discriminare oggetti e proprietà (e relazioni) da altri dati nel medesimo contesto percettivo. Questi elementi devono però fungere da ancore di concetti singolari come QUESTO e di concetti percettivi generali come ROSSO dando così luogo a pensieri completi come, ad esempio, QUESTO E' ROSSO. I primi sembrano non necessitare di ulteriori categorizzazioni per essere genuini concetti singolari, né di essere composti in pensieri completi in cui i concetti predicativi trascendono gli elementi attributivi già dati nella scena percettiva e che la percezione stessa ci mette in grado di discriminare, ancorché non di concettualizzare *ipso facto*. Avere il concetto generale ROSSO, infatti, non si-

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

gnifica solo essere in grado di discriminare qui ed ora quel colore da un altro dato nella scena percettiva, ma significa sapere applicare quel concetto in casi ulteriori, diversi da quello attuale e di pensare al rosso di un dato oggetto anche quando non stiamo più percependo quel colore. Ciò richiede abilità mnemoniche e di generalizzazione che vanno oltre quelle meramente percettive. Quindi, anche nel caso delle proprietà (e delle relazioni), non è sufficiente essere in grado di discriminarle percettivamente per riuscire a concettualizzarle predicativamente. Al fine di possederne un concetto generale e, pertanto, di essere in grado di utilizzarle in un pensiero in posizione predicativa, bisogna essere in grado di trascendere dalla contingenza della percezione per arrivare a impieghi più generali dei concetti pertinenti. Lo svincolamento dal contesto percettivo dato è fondamentale anche per il possesso di un genuino concetto singolare. Avere il concetto QUESTO richiede, ad esempio, di essere in grado di mantenere in memoria quell'elemento cui attribuire proprietà al tempo passato. Non devo continuare ad essere in grado di discriminare percettivamente il passante che ho visto dieci minuti fa e di cui ho pensato che fosse un uomo elegante, come impone il Requisito di Russell nell'interpretazione datane da Evans e Recanati, ma devo essere in grado, per poter avere il concetto QUESTOuomo, una volta che quella persona non mi sia più data percettivamente, di pensare QUELL'uomo ERA MOLTO ELEGANTE.[8] Per quanto tempo io debba essere in grado di fare ciò, o dopo quanto tempo dall'avvenuta percezione debba essere in grado di farlo, sono domande empiriche, a cui non è compito della filosofia dare una risposta. Pare però evidente che, se il pensiero in generale e i concetti in particolare sono diversi dalla percezione e dai percetti, devono essere svincolabili da questi ultimi. La dimensione temporale nel caso dei concetti singolari e quella sia temporale che generale nel caso dei concetti predicativi sembrano fissare dei requisiti sensati e soddisfabili per tracciare la linea di demarcazione tra percetti e concetti.

Per concludere il nostro viaggio dal senso ai sensi e ritorno: i sensi-*Sinne* singolari sono costituenti del pensiero, insieme agli oggetti e alla proprietà (e relazioni), che garantiscono la razionalità di un soggetto che, pur essendo in grado di distinguere un oggetto (o una proprietà o una relazione) da altri in due episodi percettivi diversi, può non rendersi conto che si tratta dello stesso oggetto (o della stessa proprietà o relazione). Tali sensi dipendono, nel caso dei *Sinne* singolari e di quelli percettivi generali, dal contatto percettivo con gli oggetti e le proprietà (e relazioni) che ne sono i referenti. La percezione ci dà modo di distinguerli da altri oggetti, proprietà (e relazioni) all'interno di una data scena percettiva. Tuttavia, affinché si possa avere un genuino pensiero del tipo QUESTO E' ROSSO, è necessario essere in grado di saper pensare al referente di QUESTO anche in contesti proposizionali svincolati dal qui ed ora della percezione corrente. Il minimo che questo può comportare, ho suggerito, è la capacità di pensare al referente di QUESTO quando non ci è più dato percettivamente e come avente quindi determinate proprietà nel passato. Inoltre, è necessario saper applicare il concetto generale ROSSO in contesti diversi da quello percettivo attuale, per esempio riconoscendo che altri oggetti dati in percezioni successive hanno quel colore e utilizzando quel concetto in altrettante predicazioni all'interno di nuovi contesti proposizionali, anche quando non si è in presenza di un campione di quel colore, come avviene, per esempio, se si pensa che un dato oggetto, percepito in passato, era rosso. Come e quando queste capacità subentrino a quelle meramente discriminative e di riconoscimento proprie della percezione è una questione empirica da indagare attraverso studi opportuni di psicologia.[9] Infine, che queste capacità debbano darsi per poter avere genuini concetti singolari e percettivi generali non significa che ogni volta che si ha un pensiero del tipo appropriato si debba anche attualizzare la capacità di pensare all'oggetto su cui il pensiero verte quando non è più dato percettivamente, o la capacità di pensare alle proprietà (e relazioni) che è giudicato avere anche in casi ulteriori o quando non le si sta percependo. Significa solo che, per avere quei concetti, si deve essere potenzialmente in grado di attualizzare quelle capacità. Ma una capacità può darsi anche quando non viene esercitata; dopo tutto, sappiamo che i vetri delle finestre di casa nostra sono fragili pur non essendosi (ancora) mai rotti. E' quindi sufficiente avere la disposizione a compiere le operazioni cognitive descritte ed essere in grado di farlo alla bisogna perché si possa dire che possediamo effettivamente i concetti singolari e generali percettivi che tanta parte hanno nelle nostre vite.

Note

1 Per una discussione e una presentazione in italiano rimando a Coliva (2004, cap. 6).

2 Si veda a questo proposito Fodor (1998). Si noti però che l'innatismo di Fodor riguarda il *meccanismo* che permette alle nostre menti di formare un determinato concetto per effetto del rapporto causale con esempi prototipici di quel concetto. Non si tratta quindi di un vero e proprio innatismo circa i concetti stessi. Presento e critico la posizione di Fodor in Coliva (2004, cap. 2).

3 Per una discussione di altri, meno incisivi, argomenti a favore del contenuto percettivo non concettuale, si vedano Brewer (1999), che muove però da una posizione concettualista ispirata a McDowell (1994) e Coliva (2004, cap. 6), che muove da una posizione non concettualista.

4 Per una presentazione e discussione in italiano del libro di Burge si vedano Coliva (2013) e Leonardi (2013).

5 Per una presentazione e discussione del libro di Recanati, si veda Coliva-Belleri (2013).

6 Secondo una convenzione ormai comune, uso il maiuscolo per menzionare concetti (o pensieri), mentre i termini e gli enunciati linguistici corrispondenti ricorrono tra virgolette

semplici, i primi, doppie i secondi. Qualora vi fossero termini o sintagmi tra virgolette doppie, vanno intesi come citazioni.

7 In Coliva (2003) mostro come questo vincolo non sia soddisfabile nel caso di sfumature di colore.

8 L'occorrenza dell'indice a piè di QUESTO dovrebbe disambiguare tra la presenza di una predicazione sortale, che verrebbe indicata con QUESTO UOMO, e l'assenza di una tale predicazione. Ovviamente nel caso del pensiero umano adulto si è normalmente in grado di eseguire una tale predicazione, ma, come ho scritto nel testo, essere in grado di farla non mi pare necessario al darsi del pensiero, benché sia ovviamente sufficiente.

9 Un elemento importante che distingue percezione e concettualizzazione, a mio modo di vedere, non è l'abilità di riconoscere la stessa persona o lo stesso colore, poniamo, in occasioni diverse. Ritengo infatti che queste capacità di riconoscimento non necessitino dei concetti e che possano darsi anche a livelli iniziali dello sviluppo filo e ontogenetico. Ciò che distingue il riconoscimento percettivo da quello concettuale è che solo nel secondo caso vi è un elemento che entra in una struttura proposizionale. Inoltre, come ho sottolineato nel testo, possedere il concetto generale ROSSO dipende dalla capacità di utilizzarlo in una struttura proposizionale anche quando non si è in presenza di oggetti rossi. Evidentemente, invece, il riconoscimento puramente percettivo ha luogo solo nel contesto di una percezione.

Bibliografia

Bermúdez, J. L. 1998 *The Paradox of Self-Consciousness*, Cambridge (MA), MIT Press.

Brewer, B. 1999 *Perception and Reason*, Oxford, Clarendon Press.

Burge, T. 1979 "Individualism and the Mental", *Midwest Studies in Philosophy* 4, pp. 73-121.

Burge, T. 2010 *Origins of Objectivity*, Oxford, OUP.

Coliva, A. e Sacchi, E. 2001 *Singular Thoughts. Perceptual Demonstrative and I-Thoughts*, Macerata, Quodlibet.

Coliva, A. 2003 "The finer-grained content of experience. A redefinition of its role within the debate between McDowell and non-conceptual theorists", *Dialectica* 57/1, pp. 57-70.

Coliva, A. 2004 *I concetti. Teorie ed esercizi*, Roma, Carocci.

Coliva, A. 2013 "Sulle origini dell'oggettività", *Iride* 26/68, pp. 183-189.

Coliva, A. e Belleri, D. 2013 "Some observations on François Recanati's *Mental Files*", *Disputatio*, in corso di stampa.

Crane, T. 1992 *The Contents of Experience*, Cambridge, Cambridge University Press.

Evans, G. 1982 *The Varieties of Reference*, Oxford, Clarendon Press.

Fodor, J. 1998 *Concepts. Where Cognitive Science Went Wrong*, tr. It. *Concetti. Dove sbaglia la scienza cognitiva*, McGraw Hill, Milano, 1999.

Frege, G. 1892 "Über Sinn und Bedeutung", tr. It. "Senso e significato", in *Senso, funzione e concetto*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 32-73.

Frege, G. 1918 "Der Gedanke", tr. It. "Il pensiero", in *Ricerche logiche*, Milano, Guerini, 1988, pp. 43-74.

Kripke, S. 1980 *Naming and Necessity*, tr. It. *Nome e necessità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

Leonardi, P. 2013 "Le origini dell'oggettività", *Iride* 26/68, pp. 190-196.

McDowell, J. 1994 *Mind and World*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

Peacocke, C. 1992 *A Study of Concepts*, Cambridge (Mass.), MIT Press.

Putnam, H. 1975 "The meaning of 'meaning'", tr. It. "Il significato di 'significato'", in *Mente, linguaggio e realtà*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 239-97.

Recanati, F. 2012 *Mental Files*, Oxford, Oxford University Press.

Russell, B. 1912 "Knowledge by acquaintance and knowledge by description", tr. It. "Conoscenza per esperienza diretta e conoscenza per descrizione", in *I problemi della filosofia*, Milano, Feltrinelli, 2007, cap. 5.

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Metafore che risuonano. Linguaggio e corpo tra filosofia e neuroscienze[1]

Valentina Cuccio
Marco Carapezza
Vittorio Gallese

1. Introduzione

Obiettivo di questo lavoro è quello di individuare un meccanismo di comprensione delle metafore che possa rendere conto di quella sintonizzazione affettivo/emotiva tra scrittore e lettore che spesso accompagna la lettura. Per definire questa esperienza, che chiameremo esperienza di "risonanza", la dimensione sensoriale e quella del piacere possono essere essenziali.
Siamo convinti che l'approfondimento degli studi relativi ai neuroni specchio in relazione al linguaggio, condotti da euro scienziati in collaborazione con filosofi e linguisti, possa dare nuove risposte a problemi o fenomeni individuati da filosofi antichi. Non crediamo all'utilità di rigidi steccati disciplinari, ma al contrario riteniamo che per ogni fenomeno siano possibili differenti livelli di spiegazione e che ognuno di questi arricchisca la nostra intelligenza del fenomeno.

1.1 I neuroni specchio

Esattamente venti anni addietro veniva scoperta, prima nei macachi e poi anche nell'uomo, una classe di neuroni multimodali attivati sia dall'esecuzione sia dall'osservazione di compiti motori (Di Pellegrino et al. 1992; Gallese et al. 1996). Questi neuroni motori, denominati neuroni specchio, attivandosi anche solo durante l'osservazione di un atto motorio realizzano nel nostro cervello una simulazione di quell'atto. Più recentemente, studi di fMRI hanno rivelato l'attivarsi di un processo di simulazione anche in corrispondenza di stimoli uditivi. Ascoltare un suono che identifica un'azione, pur non vedendola, è sufficiente per attivare una simulazione motoria di quell'azione (Ricciardi e altri, 2009; Rizzolatti e Sinigaglia, 2010). Secondo questi studi, tale simulazione sta alla base della comprensione immediata delle azioni degli altri. Il meccanismo di simulazione costituisce un canale di accesso immediato, pre-riflessivo, pre-concettuale alle azioni altrui. La comprensione resa possibile dal processo di simulazione si realizza sulla base di un vocabolario motorio condiviso, costituito dalla gamma di atti che il nostro corpo ci consente di fare. Questo vocabolario motorio si costruisce, lungo il corso degli anni, attraverso le nostre esperienze. Sembra, dunque, che i corpi ci sintonizzino immediatamente gli uni agli altri e che questa sintonizzazione si realizzi in un linguaggio che è tutto del corpo. Inoltre, è importante sottolineare che la simulazione, in qualunque modo sia attivata, non si ferma mai ad una mera riproduzione degli aspetti cinematici di un atto. La simulazione è invece dipendente da quello che è l'obiettivo finale di un atto. Ciò significa che essa si realizza solo se il fine dell'intera catena motoria è già parte del bagaglio di conoscenza motoria di chi osserva o ascolta. E ciò suggerisce che dietro la simulazione ci sia il riconoscimento di un'intenzione motoria. A supporto di tale ipotesi, studi di elettrofisiologia e *neuroimaging* (ad es. Iacoboni et al. 2005) hanno permesso di osservare come attraverso il processo di simulazione sia possibile addirittura anticipare le intenzioni motorie degli altri, ovvero l'obiettivo finale di una catena di atti motori. Se osserviamo un'azione nota della quale non ci è, però, possibile seguire l'intero svolgimento (perché la scena è parzialmente occlusa alla vista o perché la catena di atti si interrompe prima del previsto) il processo di simulazione si realizza comunque, anticipando l'intenzione motoria che sta dietro la parte di azione osservata (Umiltà et al. 2001). È inoltre interessante osservare che la simulazione motoria è modulata anche da informazioni contestuali. Ciò significa che la simulazione è sensibile al contesto nel quale una catena di atti motori si realizza. Il contesto può, infatti, determinare differenze significative nel processo di simulazione di uno stesso atto, differenze che sembrano suggerire che il processo di simulazione è parte di un più ampio processo di comprensione delle azioni altrui (Iacoboni et al. 2005).
La simulazione motoria è dunque una parte importante della nostra capacità di riconoscerci simili in quanto uomini, di comprenderci sulla base della nostra comune esperienza corporea. Ciò che siamo e ciò che facciamo può difficilmente prescindere dal corpo che abbiamo. I corpi sono quel *medium* comune che ci consente di comunicare e di comprenderci. Nonostante il processo di simulazione, da solo, non spieghi e non potrà mai spiegare tutti gli aspetti significativi del nostro interagire, anche perché la comprensione degli altri non sempre è pre-riflessiva e immediata, tuttavia esso rimane una parte importante del nostro essere sociali. Probabilmente, essendo parte di processi più ampi, la simulazione ha un ruolo in quelle interazioni più complesse che non sono pre-riflessive e immediate.
Questo ci riporta di nuovo al tema iniziale, il corpo e il linguaggio. La nostra socialità è in gran parte linguistica e tuttavia ha anche una forte base corporea.
Dunque, il dibattito sul rapporto tra corpo e linguaggio va ripensato anche sulla base di queste scoperte.

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

2. Linguaggio e corpo nelle neuroscienze

Negli ultimi anni il meccanismo di simulazione è stato ampiamente studiato anche in relazione alla comprensione del linguaggio (Barsalou, 2008; Fisher e Zwaan, 2008; Gallese e Lakoff, 2005; Pülvermuller, 2005). Il quadro che è emerso da questi studi ci restituisce un'idea di linguaggio profondamente radicata nella nostra corporeità. Questi risultati difficilmente potrebbero conciliarsi con un'idea di linguaggio svincolata dalla sensibilità corporea e corroborano l'ipotesi che il linguaggio abbia, almeno in parte, un formato di rappresentazione corporeo. Infatti, il processo di simulazione si attiva anche durante la comprensione del linguaggio. Ascoltare frasi che descrivono un'azione attiva nel nostro cervello un processo di simulazione di quell'azione. Ciò significa che quando ascoltiamo o leggiamo una descrizione linguistica di un gesto, ad esempio calciare un pallone, si attivano gli stessi neuroni che si attivano quando compiamo quel gesto, o osserviamo qualcun altro compierlo (Glenberg e Kaschak, 2002; Buccino et al. 2005; Hauk, Johnsrude, Pulvermuller, 2004; Tettamanti et al. 2005). Gallese (2008) ha proposto "l'ipotesi dello sfruttamento neurale". In questa prospettiva, la facoltà del linguaggio sfrutterebbe meccanismi neurali originariamente evolutisi per l'integrazione sensorimotoria. Questi meccanismi, pur continuando a svolgere la loro funzione originaria, allo stesso tempo, contribuiscono all'architettura neuro-funzionale del linguaggio. Il linguaggio utilizza sistemi neurali delle aree motorie e sfrutta ampiamente il meccanismo di simulazione che fornisce un canale di comunicazione privilegiato e crea una comprensione immediata che si basa, appunto, sulla condivisione di esperienze sensorimotorie. Dunque, anche la comunicazione linguistica utilizza quel bagaglio di esperienze e potenzialità sensorimotorie che ci contraddistinguono e che sono la base della nostra possibilità pre-riflessiva di metterci in relazione gli uni con gli altri.

Oltre al meccanismo classico di simulazione motoria, localizzato nelle aree parietali e pre-motorie, altri sistemi neurali sembrano essere coinvolti nella simulazione di emozioni e sensazioni (Gallese, 2001, 2003, 2006; De Vignemont e Singer, 2006). L'osservazione di emozioni o sensazioni provate da altri attiva in noi una simulazione di quelle stesse emozioni e sensazioni. Inoltre, il processo di simulazione viene attivato anche dal fenomeno di *mental imagery*. Immaginare una scena visiva sollecita e attiva quelle aree della percezione visiva che sarebbero effettivamente attivate dalla reale percezione della scena. Secondo Wojciehowski e Gallese (2011) sia il fenomeno di *mental imagery* sia la simulazione di sensazioni ed emozioni sono processi implicati nella fruizione di testi letterari. Un testo letterario, infatti, coinvolge il lettore proprio perché sollecita questi meccanismi creando una risonanza immediata tra i personaggi immaginari, con le loro storie, e i lettori di quelle storie. Leggere un racconto o una poesia che narri le sensazioni e le emozioni vissute dai protagonisti di quel mondo di finzione suscita in noi quelle stesse sensazioni ed emozioni che troviamo descritte. Questo fenomeno, ben noto a qualsiasi lettore, ha oggi una descrizione anche al livello dei meccanismi neurali che vi stanno alla base. Esso comporta l'attivazione nel nostro cervello di aree sensoriali, motorie o dell'emotività. Le storie rivivono in noi e le neuroscienze ci permettono oggi di interpretare questa affermazione in un'accezione ancora più forte.

2.1 Metafora e corporeità

L'attivazione delle aree corticali motorie e pre-motorie è stata registrata anche durante la comprensione di metafore (Glenberg et al. 2008; Chen,Widick, Chatterjee, 2008; Cacciari et al. 2011; Desai et al. 2011). Ciò significa che la comprensione di espressioni quali "raccogliere i risultati" o "dare un calcio alla sfortuna" attiva le aree motorie corrispondenti rispettivamente alla mano e al piede. Questo ci riconduce al tema di questo lavoro ovvero il rapporto tra metafora e corpo. Va comunque sottolineato che il quadro che emerge da questi studi non è del tutto coerente. Il dato relativo all'attivazione di aree motorie durante la comprensione di usi figurati di verbi d'azione non è stato sempre confermato. Ad esempio nei lavori di Aziz-Zadeh et al. (2006) e Raposo et al. (2009), entrambi realizzati con la tecnica della risonanza magnetica funzionale, si è osservato un coinvolgimento delle aree motorie solo negli usi letterali e non in quelli figurati. Secondo Cacciari et al. (2011) l'attivazione del sistema motorio durante la comprensione di usi figurati del linguaggio dipende da quanto la componente motoria sia ancora effettivamente parte del livello di interpretazione figurato. Nei casi in cui questa dimensione si è persa l'uso figurato non determina una sollecitazione delle aree motorie. Quando, invece, la componente motoria persiste, questa attiva le aree motorie che, dunque, sono coinvolte anche nella comprensione di usi figurati. In oltre, studi recenti sul ruolo della simulazione motoria durante la comprensione di espressioni idiomatiche suggeriscono che anche le informazioni contestuali sono essenziali nel modulare la simulazione e che la componente puramente semantica è per certi versi sotto-determinata. Ad esempio, in un nostro precedente studio (Cuccio et al., in corso di stampa) si è osservato che un'espressione idiomatica ambigua come "tagliare la corda" attiva una simulazione motoria che coinvolge le aree della mano quando è interpretata letteralmente o una simulazione motoria relativa al piede quando, invece, è interpretata nel suo senso idiomatico. Dunque, la simulazione motoria è sensibile alle informazioni contestuali che selezionano il tipo di informazione motoria pertinente.

Il coinvolgimento delle aree sensorimotorie durante la comprensione di metafore è in linea con la teoria concettuale della metafora proposta da Lakoff e Johnson (1980) e di recente riproposta da Gallese e Lakoff (2005). In questa ipotesi, i concetti astratti hanno una base corporea perché sono il risultato di un'elaborazio-

ne metaforica il cui dominio di origine è sempre sensorimotorio. Tutta la cognizione umana, in questa prospettiva, è profondamente radicata nella nostra corporeità perché il corpo è sempre la base a partire dalla quale è possibile elaborare concetti astratti. Comprendiamo ciò che è astratto e non corporeo nei termini delle nostre esperienze corporee. Ad esempio, costruiamo il concetto di tempo, che è un concetto astratto, a partire dalla nostra esperienza dello spazio, che invece è concreta e corporea. Il modo in cui descriviamo e pensiamo lo spazio diventa un modello per la concettualizzazione del tempo (Lakoff e Johnson, 1980).

La teoria concettuale della metafora è supportata da un numero considerevole di studi comportamentali (ad es. Ackerman et al. 2010; Boot e Pescher, 2012; Gibbs e Matlock, 2008) e, come abbiamo visto, è anche perfettamente in linea con i risultati degli studi di neuroimmagine o di elettrofisiologia che hanno riscontrato un coinvolgimento del sistema sensorimotorio negli usi figurati del linguaggio. Sono dati di grande interesse che dovrebbero porre qualche problema a paradigmi che vedono il linguaggio come il risultato di sistemi computazionali che operano su simboli non percettivi (Chomsky, 1995; Fodor 1988, 2008; Pylyshin 1984).

Tutti questi dati, inoltre, enfatizzano la matrice sensorimotoria delle espressioni metaforiche. Un unico lavoro (Lacey, Stilla e Sathian, 2012) è stato invece realizzato per valutare la capacità delle metafore di attivare simulazioni sensoriali. Lacey, Stilla e Sathian (2012), usando la risonanza magnetica funzionale, hanno osservato che la lettura di metafore tattili attivava nei partecipanti all'esperimento aree della corteccia somatosensoriale, ovvero quelle specificamente coinvolte nell'elaborazioni di informazioni tattili. La comprensione di un'espressione del tipo "questo è un duro lavoro" passa anche attraverso il recupero delle informazioni sensoriali legate alla percezione tattile di qualcosa di duro.

A questo punto abbiamo tutti gli elementi per fare un passo indietro e tornare dalle neuroscienze alla filosofia. Per definire l'esperienza di risonanza, da cui siamo partiti, riteniamo, infatti, possa essere utile richiamare alla mente la nozione aristotelica di metafora.

3. Metafora, azione e piacere in Aristotele

Nella *Poetica* Aristotele definisce la metafora come un "trasferimento a una cosa di un nome proprio di un'altra o dal genere alla specie o dalla specie al genere o per analogia" (1457b). La metafora è, dunque, uno spostamento di termini che ci consente di pensare qualcosa nei termini di qualcos'altro. Questo spostamento di termini ha un forte potere euristico. La metafora ci permettere di cogliere qualcosa che prima ci sfuggiva. Amplia la nostra conoscenza e lo fa facendoci "vedere ciò che è simile" (*Poet.* 1459a) ovvero mettendo in evidenza ciò che accomuna i due domini in questione. La metafora, quindi, già per Aristotele, non è un mero ornamento della lingua ma un meccanismo linguistico e cognitivo insieme che è particolarmente adatto a creare conoscenza.

Tre sono le caratteristiche definitorie della metafora aristotelica (Piazza 2008) a partire dalle quali definiremo la nozione di "risonanza". Le espressioni brillanti (*asteia*), che per Aristotele (*Rhetorica*, 1404b) includono tutti i tropi e gli entimemi, e tra queste massimamente le metafore (nell'accezione più ampia), hanno tre caratteristiche: piacevolezza, chiarezza e ricercatezza. Cominciamo da quest'ultimo requisito che consiste nell'accortezza che l'oratore deve porre ad un uso di metafore che non sia né troppo scontato né troppo difficile; in un caso non lo capiremmo, nell'altro perderemmo l'effetto di sorpresa che caratterizza le metafore. In ambedue i casi l'effetto cognitivo potrebbe essere nullo.

Tale effetto di sorpresa si perderebbe nelle metafore morte o catacresizzate. Queste vengono percepite come espressioni astratte il cui senso figurale non ha più alcuna relazione al significato letterale. Interessante notare, a tal proposito, come lo studi Cacciari ed altri mostri che nel caso di metafore morte non vi sia alcuna attivazione motoria. Ad esempio, in tale studio, l'espressione "Il progetto va a monte" non determinava alcune attivazione motoria che invece persisteva in metafore come "La vecchiaia avanza lentamente". Spesso queste metafore morte danno luogo alle espressioni idiomatiche di una lingua. In tali espressioni prevale ormai un significato astratto

Dunque una metafora catacresizzata anche a livello neurologico non possiede quella ricercatezza che rende le metafore espressioni brillanti (*asteia*)

Per quanto riguarda la chiarezza essa consiste nel rendere vivida un'immagine. Infatti, Aristotele definisce brillanti, ovvero particolarmente efficaci, quelle espressioni che hanno la caratteristica dell'evidenza, dove per evidenza si intende proprio la capacità di "mettere le cose davanti agli occhi" (*Pro ommaton poiein*, *Reth.* 1410b). Nella *Rethorica* Aristotele spiega chiaramente cosa si intenda con questa espressione. Il "mettere le cose davanti agli occhi" è per Aristotele un termine tecnico che indica la capacità delle espressioni brillanti, e massimamente di certe metafore, di sollecitare nel fruitore della metafora un'immagine mentale di ciò che essa comunica. Le metafore, dunque, sono brillanti ed efficaci "se fanno apparire le cose davanti agli occhi, perché occorre vedere le cose mentre avvengono e non nel futuro" (*Reth.* 1410b) e ciò che contraddistingue l'esperienza dell'immagine mentale sollecitata dalla metafora è che in essa "l'inanimato diviene animato" (*Reth.* 1411b). Ovvero, una metafora particolarmente ben fatta ci descrive qualcosa di non animato nei termini di un'azione. Ed è proprio la rievocazione di un'azione che determina l'efficacia comunicativa della metafora. Questo ci porta direttamente ad un'importante caratteristica delle buone metafore, ovvero il descrivere qualcosa nei termini di un'azione. All'inizio del capitolo XI del III libro della *Rethorica* Aristotele definisce le metafore efficaci proprio

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

nei termini del loro rievocare visivamente un'azione. "Che le espressioni brillanti siano derivate dalla metafora per analogia e dal 'porre davanti agli occhi', si è detto. Dobbiamo ora spiegare che cosa intendiamo per davanti agli occhi, e che cosa si debba fare per ottenere questo effetto. Per 'porre davanti agli occhi' intendo *parole che rappresentano un oggetto in azione*. Dire ad esempio che un uomo di valore è 'tetragono' è una metafora ma ciò non esprime azione, mentre dire di uno che la sua età è 'fiorente' è azione". Dunque, le buone metafore, quelle che ci pongono le cose davanti agli occhi, sono quelle capaci di rievocare un'azione, di descrivere qualcosa, anche qualcosa di inanimato, nei termini dell'agire, del movimento. E la rievocazione avviene attraverso la sollecitazione di un'immagine mentale.

Questi aspetti, che per Aristotele contraddistinguono non tutte le metafore ma solo quelle particolarmente brillanti, sembrano trovare riscontro nelle teorie sulla dimensione corporea del linguaggio e in particolare nell'ipotesi della simulazione. Infatti, l'esperienza del "porre davanti agli occhi" di cui parla Aristotele pare anticipare la descrizione del fenomeno di *visual imagery* che altro non è che la capacità di attivare attraverso il linguaggio un'immagine mentale, ovvero di riprodurre l'esperienza del vedere una scena, sia a livello fenomenologico sia in termini di simulazione. Aristotele era lontano dall'ipotesi della simulazione motoria e non vogliamo farne un precursore. Tuttavia, attraverso la definizione del fenomeno del "porre davanti agli occhi" il filosofo ha descritto una parte del processo di comprensione del linguaggio del quale oggi le neuroscienze ci hanno fornito una descrizione in termini neurali. L'altro aspetto, quello dell'importanza dell'azione, ci riporta di nuovo al paradigma della simulazione. Infatti, ancora una volta Aristotele definisce particolarmente brillanti, e dunque efficaci, quelle metafore che ci descrivono qualcosa, anche e soprattutto qualcosa di inanimato, nella dimensione dell'azione. L'efficacia, rilevata da Aristotele, del far ricorso alla dimensione dell'azione e del movimento potrebbe far leva proprio sul fatto che le azioni rappresentano un bagaglio di conoscenza, quella appunto motoria, che è immediatamente presente e pre-riflessiva e ci accomuna in quanto con-specifici. L'attualità di Aristotele rispetto a questi temi appare evidente.

La lettura di Aristotele può, però, illuminare anche altri aspetti della questione. C'è, infatti, un terzo elemento, secondo il filosofo greco, che accompagna le metafore ben fatte, quello del piacere. È interessante notare che questo elemento pare sia stato finora del tutto trascurato nello studio neuroscientifico sulla metafora. Ancora una volta, Aristotele sembra porci questioni che assumono nuovo interesse alla luce delle nostre conoscenze. Aristotele individua come un tratto essenziale di un discorso efficace quello del piacere che quel discorso è in grado di suscitare. La metafora è particolarmente efficace nel suscitare questa piacevolezza. Infatti, nel capitolo X del III libro della *Rethorica* Aristotele dice che "imparare con facilità è naturalmente piacevole per tutti, le parole esprimono un significato, e di conseguenza tutte le parole che determinano in noi un apprendimento sono le più piacevoli". Poche righe dopo Aristotele continua "Sono soprattutto le metafore a produrre questo effetto: quando definisce 'paglia' la vecchiaia, il poeta crea in noi apprendimento e conoscenza attraverso il genere, poiché entrambe le cose sono sfiorite". Il piacere di cui parla Aristotele non è un piacere che riguarda solo la sfera del sensorio ma anche, forse prevalentemente, quella dell'intellegibile. Tuttavia, questo passo va letto insieme a quanto già detto, va cioè integrato con le altre caratteristiche che contraddistinguono le espressioni brillanti, ovvero il loro mettere le cose davanti agli occhi presentandocele nella dimensione dell'azione. La metafora induce conoscenza piacevolmente perché ci fa "vedere" le cose. Per Aristotele, le sensazioni sono sempre intrecciate con il piacere e il dolore (Lo Piparo, 2003). Dunque, anche quel meccanismo che oggi potremmo chiamare di *visual imagery*, in quanto simulazione di una percezione visiva, si accompagna necessariamente all'esperienza del piacere e del dolore. Può essere utile, a questo proposito, richiamare alla mente un altro passo della *Rethorica* (libro II, 1378b). Qui Aristotele discute una delle tre prove tecniche, quella del *pathos*, ovvero l'emozione che l'oratore deve essere in grado di suscitare nell'uditorio. "Ogni manifestazione d'ira, inoltre, è accompagnata da un certo piacere che deriva dalla speranza di vendicarsi, in quanto è piacevole pensare di ottenere ciò che si desidera, e nessuno desidera ciò che è palesemente impossibile per lui, mentre chi è adirato desidera qualcosa che è per lui possibile. [...] infatti, un certo piacere è sempre presente, sia per questa ragione, sia per il fatto che si passa il tempo a vendicarsi con il pensiero, e l'immagine che ne nasce genera piacere, come accade nei sogni".

Dunque, il piacere che deriva in questo caso è anche sensorio, perché legato alla sensazione del vedere. È anche il *vedere una certa immagine mentale* che suscita piacere. La sensazione e la percezione sono sempre indissolubilmente legate al piacere/dolore in Aristotele. Per questo motivo il piacere che le metafore suscitano è sì intellettuale ma anche sensoriale. Quello determinato dalle buone metafore è una forma di apprendimento piacevole perché è veloce e sfrutta la dimensione del sensorio.

Il piacere è dunque il terzo elemento della terna aristotelica di caratteristiche che accompagnano e contraddistinguono le metafore efficaci. Non si tratta di un tema nuovo nella storia della filosofia. Ad esempio, nel secolo scorso il tema del piacere nella fruizione di testi letterari ha trovato in Roland Barthes un altro grande interprete (1973). E per quanto anche in quel testo il tema del corpo è centrale la sua trattazione esula dagli scopi del presente lavoro. La prospettiva dell'*embodied cognition* e le suggestioni che può offrirci Aristotele costituiscono la cornice all'interno della quale si colloca questo lavoro.

Sarà proprio a partire dalle caratteristiche individuate e discusse da Aristotele che proveremo a descrivere l'esperienza di "risonanza" suscitata da un certo tipo di metafore.

4. Metafore che risuonano

Sulla scorta delle intuizioni aristoteliche, e provando a muovere qualche passo oltre, la tesi che verrà sostenuta è che spesso le metafore comportano una simulazione di tipo sensoriale (Lacey, Stilla e Sathian 2012), oltre che motoria, alla quale si può accompagnare un'esperienza di piacere/dolore. Ciò significa che oltre ai fenomeni ben noti della simulazione motoria e della *visual imagery*, che rimangono, tuttavia, una parte importante, essenziale, nella comprensione delle metafore e del linguaggio in genere, alcune metafore possono attivare direttamente anche le nostre aree sensoriali attraverso un processo di simulazione. Ciò consente al fruitore della metafora di provare immediatamente e direttamente delle sensazioni, che inevitabilmente si porteranno dietro anche un'impressione di piacere o dolore. Dunque, la metafora ben formulata è quella che mette subito il lettore in uno stato percettivo al quale si associa una forma di conoscenza che è immediata e veloce. Il poeta, l'oratore, lo scienziato, colui che riesce a creare metafore efficaci, sfrutta e sollecita, dunque, le nostre comuni esperienze motorie e sensoriali e, sulla base di queste, è in grado di produrre una nuova conoscenza nel lettore. La conoscenza, in questo caso, emerge dal connotare un'esperienza nuova nei termini di un'esperienza nota che viene evocata in modo vivido.

In questa ipotesi, tanto più efficace sarà una metafora quanto più essa sarà in grado di attivare la simulazione di un'esperienza sensoriale e quanto maggiore sarà il grado di piacere/dolore che è in grado di suscitare nell'ascoltatore. Dunque, spingendosi un po' oltre la definizione aristotelica, le metafore efficaci sono quelle che ci descrivono le situazioni nella dimensione dell'azione o in una dimensione che ha a che fare con la nostra sensorialità, che è sempre legata alla percezione e al movimento. Ad esempio, una metafora come quella shakespeariana che definisce Giulietta il sole ha una sua rappresentazione sensoriale perché richiama e attiva in noi la simulazione dell'esperienza, nella maggior parte dei casi gradevole, del calore del sole sulla pelle. L'attivazione delle aree sensoriali non dovrebbe essere necessariamente condizionata dalla presenza di termini espliciti per un dominio sensoriale. Come nell'esempio shakespeariano, le metafore potrebbero attivare una simulazione sensoriale che determina una sensazione di piacere/dolore anche quando non contengono termini direttamente connessi alla sfera della sensorialità. Anche se come in questo caso probabilmente vi fanno ricorso.

Le neuroscienze si sono fino ad oggi limitate ad indagare solo la dimensione motoria delle metafore, con un unico lavoro, quello di Lacey, Stilla e Sathian (2012), che ha indagato la possibile attivazione sensoriale durante la comprensione di metafore. Nessuno studio, a nostra conoscenza, ha valutato la capacità delle metafore di suscitare piacere/dolore. E tuttavia questo potrebbe essere un elemento fondamentale del successo comunicativo di una metafora.

La simulazione sensoriale fino ad oggi trascurata, potrebbe, quindi, essere una modalità importante di comprensione di alcune (e solo alcune) metafore. E questa simulazione sensoriale potrebbe essere accompagnata da un'esperienza di piacere/dolore dalla quale potrebbe dipendere l'efficacia comunicativa di certe metafore.

La simulazione sensoriale e l'esperienza del piacere/dolore potrebbero essere alla base dell'esperienza di "risonanza" che spesso caratterizza la poesia o la letteratura e che potrebbe spiegare l'efficacia e l'immediatezza comunicativa di queste forme d'arte. Infatti, la sollecitazione di un'esperienza di piacere o dolore potrebbe portare il lettore ad empatizzare con il testo ed i suoi protagonisti.

Il presente lavoro si è giovato delle osservazioni fatte, tra gli altri, da Federico Albano Leoni, Francesco La Mantia, Alfredo Paternoster, Yves-Marie Visetti al termine della sua presentazione al XIX congresso della Società di Filosofia del Linguaggio "Senso e Sensibile", Bologna 6 ottobre 2012.

Note

1 Sebbene il testo sia stato immaginato e discusso assieme durante molte conversazioni, le più produttive delle quali svoltesi nei bar di diverse città italiane, il paragrafo 2 è stato scritto da Marco Carapezza, il paragrafo 3 da Valentina Cuccio, i paragrafi 1 e 4 sono stati scritti assieme e non è possibile attribuirli ad uno di noi.

Bibliografia

Ackerman, J. M., Nocera, C. C., Bargh, J. A., 2010, "Incidental haptic sensations influence social judgments and decisions", in "Science", vol.328, pp.1712–1715.

Aristotele

(*le citazioni delle opere aristoteliche sono modificate rispetto a quelle delle traduzioni indicate*)

Reth.: Ars Rhetorica, a cura di W.D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1959; trad. ital. M. Dorati, Milano, Mondadori, 1996.

Poet.: De Arte Poetica, ed. R. Kassell, Oxford, Clarendon Press, 1966; trad. ital. G. Paduano, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Aziz-Zadeh, L., Wilson, S.M., Rizzolatti, G., Iacoboni, M., 2006, "Congruent embodied repre- sentations for visually presented actions and linguistic phrases describing actions", in "Current Biology", vol. 16, pp. 1818–1823.

Barsalou, L. W., 2008, "Grounded cognition", in "Annual of Psychology", vol.59, pp. 617–645.

Barthes, R.,1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil; trad. it, C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999[3].

Boot, I., & Pecher, D., 2010, "Similarity is closeness: Metaphorical mapping in a conceptual task", in

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

"Quarterly Journal of Experimental Psychology", vol.63, pp. 942–954.

Cacciari, C., Bolognini, N., Senna, I., Pellicciari, C., Miniussi, C., Papagno, C., 2011, "Literal, fictive and metaphorical motion sentences preserve the motion component of the verb: a TMS study" in "Brain Lang", vol. 119 (3), pp. 149–157.

Chen, E., Widick, P., Chatterjee, A., 2008, "Functional-anatomical organization of predicate metaphor processing", in "Brain & Language", vol. 107, pp. 194–202.

Cuccio, V., Ambrosecchia, M., Carapezza, M., Lo Piparo, F., Fogassi, L., Gallese, V (in corso di stampa), "How the context matters. Literal and figurative meanings in the embodied language paradigm".

Chomsky, N., 1995, *The Minimalist Program*, Cambridge (MA), The MIT Press.

Desai, R.H., Binder, J.R., Conant, L.L., Mano, Q.R., Seidenberg, M.S., 2011, "The neural career of sensory-motor metaphors", in "Journal Cognitive Neurosciences", vol. 23 (9), pp. 2376–2386.

De Vignemont F., & Singer T., 2006, "The emphatic brain: how, when, and why?", in "Trends in the cognitive sciences", vol.10, pp. 435-441.

Di Pellegrino, G., Fadiga, L. Fogassi, L. Gallese, V., Rizzolatti, G., 1992, "Understanding Motor Events: A Neurophysiological Study", in "Experimental Brain Research*", vol.* 91, pp. 176-180.

Fischer M.H. & Zwaan R.A., 2008, "Embodied language: A review of the role of the motor system in language comprehension" in "Quarterly Journal of Experimental Psychology", vol. 61(6), pp. 825-850.

Fodor, J., 1975, *The Language of Thought*, Cambridge MA, Harvard University Press.

Gallese V., 2001, "The «Shared Manifold Hypothesis»: from mirror neurons to empathy", in "Journal of Consciousness Studies", vol.8, 5-7, pp. 33-50.

Gallese V., 2008, "Mirror neurons and the social nature of language: The neural exploitation hypothesis", in "Social Neuroscience", vol. 3 (3/4), pp. 317-333.

Gallese V., 2003, "The manifold nature of interpersonal relations: The quest for a common mechanism", in "Phil. Trans. Royal Soc. London*" B, vol. 358,* pp. 517-528.

Gallese V., 2006, "The manifold nature of interpersonal relations: The quest for a common mechanism", in "Brain Res. Cog. Brain Res.*"*, vol.1079, pp. 15-24.

Gallese, V., Fadiga, L., Fogassi, L. e Rizzolatti, G., 1996, "Action Recognition in the Premotor Cortex", in "Brain*", vol.* 119, pp. 593-609.

Gallese, V. & Lakoff, G., 2005, "The brain's concepts: The role of the
sensory-motor system in conceptual knowledge", in "Cognitive Neurospychology",
vol. 21, pp. 455-479.

Gibbs, R.W. & Matlock, T., 2008, "Metaphor, imagination, and simulation",
in Gibbs, a cura di, 2008, pp. 161–176.

Gibbs, R.W, a cura di, 2008, *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*,
New York, Cambridge University Press.

Glenberg, AM. & Kaschak, MP, 2002, "Grounding language in action", in "Psychonomic Bulletin & Review", vol. 9 (3), pp. 558-565.

Glenberg, A. M., Sato, M., Cattaneo, L., Riggio, L., Palombo, D., & Buccino, G., 2008, "Processing abstract language modulates motor system activity" in "The Quarterly
Journal of Experimental Psychology", vol. 61, pp. 905–919.

Hauk, O., Johnsrude, I., Pulvermuller, F., 2004, "Somatotopic representation of
action words in human motor and premotor cortex", in "Neuron", vol. 41(2), pp. 301-307.

Iacoboni, M., Molnar-Szakacs, I., Gallese, V., Buccino, G., Mazziotta, J.C., Rizzolatti, G., 2005, "Grasping the Intentions of Others with One's Own Mirror Neuron System", in "PLO`S Biology*"*, vol. 3, pp. 529-535.

Lacey, S., Stilla, R., Sathian, K., 2012, "Metaphorically feeling: Comprehending textural metaphors activates somatosensory cortex", in "Brain & Language", vol. 120, pp. 416-421.

Lakoff, G., & M. Johnson, 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago and London, University of Chicago Press., trad. it. *Metafora e Vita quotidiana*, Milano, Espresso, 1982.

Lo Piparo, F., 2003, *Aristotele e il linguaggio*, Roma-Bari, Laterza.

Piazza, F., 2008, *La Retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma.

Pylyshyn, Z., 2007, *Things and Places: How the Mind Connects With the World*,
Cambridge MA, MIT Press.

Pulvermüller, F., 2005, "Brain mechanisms linking language and action", in "Nature Review Neuroscience", vol. 6, pp. 576–582.

Raposo, A., Moss, H.E., Stamatakis, E.A., Tyler, L.K., 2009, "Modulation of motor and pre- motor cortices by actions, action words and action sentences", in "Neuropsychologia", vol. 49 (2), pp. 388–396.

Ricciardi, E., Bonino, D., Sani, L., Vecchi, T., Guazzalli, M., Haxby, J., Fadiga, L., Pietrini, P., 2009, "Do we really need vision? How blind people «see» the actions of others", in "Journal of Neuroscience", vol. 29, pp. 9719–9724.

Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V. Fogassi, L., 1996, "Premotor cortex and the recognition of motor actions", in "Cognitive Brain Research", vol. 3, pp. 131-141.

Rizzolatti, G. e Sinigaglia, C., 2010, "The functional role of the parieto-frontal mirror circuit: Interpretations and misinterpretations", in "Nature Reviews Neuroscience*", vol.* 11, pp. 264-274.

Tettamanti, M., Buccino, G., Saccuman, M.C., Gallese, V., Danna, M., Scifo, P., Fazio, F., Rizzolatti, G., Cappa, S., Perani, D., 2005, "Listening to action-related sentences activates fronto-parietal motor circuits", in "Journal of Cognitive Neuroscience", vol. 17(2), pp. 273-281.

Umiltà, M.A., Kohler, E., Gallese, V., Fogassi, L., Fadiga, L., Keysers, C., Rizzolatti, G., 2001, "I know what you are doing: A neurophysiological study", in "Neuron", 31, 155-165.

Wojciehowski, H. & Gallese, V., 2011, "How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology", in "California Italian Studies", vol. 2(1).

I *ready-made* di Duchamp e il *vedere-come* in Wittgenstein

Moira De Iaco

1. Introduzione

Ci proponiamo di guardare i ready-made di Duchamp attraverso alcune riflessioni filosofiche di Wittgenstein: *guardare-attraverso* i ready-made per indagarne le possibilità, ovvero guardare prima di tutto i ready-made attraverso i ready-made, intendendo qui per *guardare-attraverso* un pensare le possibilità di un fenomeno stando all'interno del fenomeno, senza pretendere di spiegarlo, senza pretendere quindi di guardarlo dall'esterno. Questo guardare è il guardare di cui parla Garroni, un guardare un filtro attraverso il filtro stando già sempre nel filtro (1995, p. 11); quello per il quale possiamo dire, seguendo Wittgenstein, che il linguaggio può essere guardato solo attraverso il linguaggio (1953, § 90) e quindi ogni volta che riflettiamo sul linguaggio diamo vita a riflessioni metalinguistiche al limite.
Ci chiediamo se guardando i ready-made basti guardare attraverso l'oggetto ready-made o sia piuttosto essenziale guardare-attraverso il gesto o l'idea che li mette in scena come tali. Nel guardare non è in gioco il semplice vedere: si tratta di un'operazione riflessiva, cosciente, nella quale l'elemento fondamentale è l'attenzione verso ciò che si vede. Se vedessimo semplicemente il ready-made, vedremmo gli oggetti nella loro funzione ordinaria, usuale: davanti ad essi siamo chiamati a riflettere, a guardare appunto. E in questo guardare, in questo nostro essere interpellati, l'idea che i ready-made propongono sembra prendere il sopravvento assumendo un ruolo preponderante.
Prima del ready-made eravamo soliti considerare arte qualcosa costituito da materia altra rispetto a quella ordinaria, una materia indipendente dal quotidiano commercio dei nostri sensi con il mondo: forme, colori, marmi, pietre, infunzionali, senza utilità. I ready-made rompono, consapevolmente, questa abitudine artistica e istituiscono un'infunzionalità per il funzionale. Reinventano i significati di oggetti d'uso quotidiano, ci pongono davanti a un sensibile che non muta aspetto da sé, che non produce autonomamente, dal proprio interno, senso sempre nuovo, irriducibile, bensì produce senso solo a partire da un dato contesto del quale sono parte costitutiva i titoli dei ready-made, veri e propri giochi linguistici, e il luogo di esposizione (il fatto che li si esponga in un museo induce già ad assegnare loro un nuovo statuto). Fanno parte del contesto di lettura dell'opera anche l'intenzionalità dell'artista e la storia del ready-made nella misura in cui è dato conoscerle.
Sembra che Duchamp abbia portato nei musei un gesto riflessivo, abbia cioè provocatoriamente formalizzato l'interrogativo sull'arte invitandoci a riflettere sull'arte attraverso l'arte. Mostrando in tal modo, allo stesso tempo, con i limiti della forma provocatoria dei suoi interrogativi, tanto le possibilità di quel che chiamiamo arte tanto quelle della stessa riflessione verbale, concettuale, sull'arte.

Fig. 1 - Ruota di bicicletta, Marcel Duchamp, 1913.

Fig. - 2 Scolabottiglie, Marcel Duchamp, 1914.

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

2. Il segreto dell'arte

I ready-made, dice Octavio Paz, sono "segni di interrogazione" (2000, p. 28). Ponendosi essi stessi come interrogativi, invitandoci alla discussione, mostrano come nessuna opera d'arte possa considerarsi un processo creativo compiuto. Lo spettatore, il fruitore, lasciandosi interrogare da ciò che gli si presenta allo sguardo, risponde facendo emergere di volta in volta il senso dell'opera senza tuttavia poterlo mai esaurire. A tal proposito, tra gli appunti dello stesso Duchamp, possiamo leggere che "l'artista non è il solo a compiere l'atto della creazione, perché lo spettatore stabilisce il contatto dell'opera con il mondo esterno decifrando e interpretando le sue profonde qualificazioni e così aggiunge il proprio contributo al processo creativo" (1975, p. 163). Il pubblico continua a dipingere i quadri dell'artista anche dopo la fine del suo atto artistico, perfino dopo la sua morte (ivi, p. 206). I significati che di volta in volta assumerà l'opera non sono pertanto prevedibili dall'artista, la cui intenzionalità alla fine resta adombrata. Duchamp parla perciò di "uno scarto tra l'intenzione e la realizzazione, del quale l'artista non è per nulla cosciente" (ivi, p. 162) e denomina tale scarto *coefficiente d'arte*: esso è dato tanto dalla lotta, mai pienamente consapevole, che l'artista vive durante il processo di realizzazione dell'opera, una lotta, come la descrive Duchamp, fatta di sforzi, dolori, rifiuti, decisioni (*ibidem*), quanto dall'imprevedibilità delle interpretazioni di cui l'opera sarà suscettibile. Tale coefficiente è, possiamo dire, lo scarto tra sensibile e senso esperiti senza possibilità di assimilazione dell'uno all'altro, tanto dall'artista quanto dal fruitore. Il *coefficiente d'arte* costituisce l'imprescindibile trascendersi dell'opera d'arte in un'estraneità che di volta in volta la espropria del senso acquisito e stratificato, che ne muta il senso e con tale mutazione ne segna la continuità, potremmo dire, l'immortalità, rimettendoci di volta in volta sempre alla sua strabordante sensibilità.

È come se il sensibile di un'opera custodisse qualcosa di cui avvertiamo la presenza, che resta tuttavia segreto, impossibile da svelare. *A bruit secret* si intitola un ready-made di Duchamp che sembra rivelarci l'essere dell'opera d'arte. Gli elementi sensibili di un'opera ci rivelano di volta in volta un senso: si configurano come un evento di senso. Il senso con cui il fruitore risponde al pathos dell'evento che ci accade davanti a un'opera d'arte, il contenuto conoscitivo cioè che egli estrae di volta in volta da essa, giunge sempre in ritardo rispetto al pathos, al coinvolgimento nell'opera, rispetto a quell'inesauribile e imprevedibile sensibile che ci stupisce e continuerà a stupire i fruitori[1].

Il titolo del ready-made di Duchamp, *A bruit secret*, è un ossimoro: un rumore segreto. Esso è costituito, così come Duchamp lo descrive, da "un gomitolo di spago stretto tra due lastre di rame, tenute insieme da quattro bulloni" (Humbert 1994, p. 327). Al suo interno vi troviamo collocato un piccolo oggetto che produce

Fig. 3 - A bruit secret, Marcel Duchamp, 1916.

rumore quando lo si muove. Questo oggetto non è stato nascosto nell'opera da Duchamp, bensì dall'amico Walter Arensberg, su richiesta di Duchamp, che non ha mai saputo di che oggetto si trattasse: esso rappresenta l'estraneo, l'imprevedibile, nell'opera d'arte.

Ciò che è segreto, dice Humbert nel commento a questo ready-made, "è affidato alla continua lettura e rilettura che attende alla sopravvivenza dell'opera" (ivi, p. 328). L'essenza dell'arte è come un rumore segreto: ne avvertiamo la presenza, ci balza improvvisamente agli occhi, e tuttavia, ogni qual volta tentiamo di de-finirla, di verbalizzarla, rifugge. L'opera d'arte resta sempre in qualche modo e misura indicibile: esibisce un estraneo irriducibile al proprio. Il contenuto, il senso, che cogliamo nel sensibile di un'opera, la risposta dunque che diamo al suo rivelarsi, risulta sempre insufficiente, per quanto necessaria visto che senza di essa quel che è segreto non potrebbe neppure apparire, non ne potremmo cioè nemmeno sentire il rumore.

Un'opera d'arte è tale in quanto cela sempre un *di più* nei suoi mezzi formali, i quali, con questo *di più* autonomo dal mondo, irriducibile, non oggettificabile, trascendono il senso, il reale, il mondo. Adorno a questo proposito, nella sua *Teoria Estetica*, scrive proprio che le opere d'arte producendo *il di più* producono la propria trascendenza e questo *di più* è dato dal fatto che nell'arte i mezzi non si dissolvono senza residui nel fine. Infatti, nella dialettica di fine e mezzi questi mantengono sempre una certa autonomia, e precisamente, aggiunge Adorno, un'autonomia mediata (1970, pp. 22-23, 113, 175). Le opere d'arte producono il non identico: rivelano l'estraneo in un proprio che non può mai dirsi proprio. L'indeterminabile che emerge nel determinato, quest'irriducibile estraneità, ha a che fare con l'arte, ma ha a che fare anche con la nostra esperienza in generale, con il nostro modo di essere nel mondo, con gli altri e perfino con noi stessi. In tal senso Garroni dice che "l'inafferrabilità dell'arte ha a che fare con il suo essere piuttosto esibizione esemplare di ciò che è inafferrabile in qualsiasi altra esperienza" (1995, p. 101).

3. I ready-made: parla l'idea dell'arte?

La domanda che ci poniamo a questo punto e alla quale accennavamo già in apertura è: ciò che l'arte cela, la sua essenza, nel caso del ready-made, non essendoci elementi sensibili autonomi rispetto alla quotidianità, all'ordinario, capaci di dire da sé, di produrre senso dal proprio interno, è solo teorizzato dal gesto oppure si rivela nel sensibile stesso, ovvero nell'oggetto? Per rispondere a questa domanda dobbiamo capire in che modo muta l'oggetto dei ready-made e se tale mutamento può considerarsi analogo a quello che accade in un'opera d'arte.

In *A bruit secret*, per esempio, il senso lo abbiamo colto a partire da uno sguardo-attraverso l'oggetto o guardando-attraverso il ready-made che comprende come sua parte essenziale anche il gioco linguistico del titolo? Vediamo semplicemente l'oggetto *come* un rumore segreto o prevale l'idea suggerita dal titolo in questa interpretazione dell'oggetto? L'oggetto sarebbe in grado di produrre da sé, autonomamente, l'idea del rumore segreto e quella dell'essenza dell'arte a questa annessa? In un primo momento riflessivo ci sembra di capire che senza il gioco linguistico del titolo il senso che abbiamo estratto da questo ready-made non sarebbe mai apparso: il mutamento di senso di un oggetto d'uso comune come un gomitolo di spago sembra passare imprescindibilmente per il gioco linguistico che lo accompagna. Spogliato di questo, infatti, il gomitolo potrebbe anche essere visto come un gomitolo di spago tra due lastre di rame, senza che venga colto alcun nuovo senso. Di certo, senza le letture innescate dal gioco linguistico del titolo, questo gomitolo non sarebbe mai mutato allo sguardo del fruitore al punto da non poter essere più visto semplicemente come un gomitolo di spago.

C'è poi da dire che il suo contenuto segreto potrebbe tranquillamente essere svelato togliendo i bulloni che chiudono il gomitolo tra le due lastre. Quindi, ciò che giungiamo a pensare viene dall'interpretazione di un'idea, dall'interpretazione di un'interpretazione antecedente, e non da un mutamento dell'oggetto. Non è direttamente l'oggetto a parlarci, bensì il gesto di Duchamp, costituito dall'idea sotto cui egli ci ha presentato l'oggetto accompagnandolo a un gioco linguistico. È l'interpretazione stessa dell'arte messa in scena da Duchamp che qui ci parla. Siamo davanti a una sorta di operazione metaforica: nel caso dell'arte, infatti, la possibilità di svelare quel che è nascosto non è e mai sarà attualizzabile. L'essenza continuerà sempre a nascondersi negli elementi formali, autonomi dal mondo, dell'opera. Forse non ci sentiamo sicuri di poter porre l'ultima parola sull'interpretazione del gesto del ready-made, giacché l'intenzionalità di Duchamp è stata adombrata da quel che su di esso è stato detto e scritto, e perché lo stesso autore ha lasciato che i suoi gesti parlassero con gli altri e negli altri rinunciando a darne un'unica, univoca e inequivocabile interpretazione. Con i ready-made pare si resti nel concettuale: ci muoviamo da un'interpretazione all'altra, da un sapere già costituito a uno da costituire, giammai da un sensibile che autonomamente, senza l'intervento di un sensibile verbale, quello del gioco linguistico, sia in grado di produrre nuovi sensi, un nuovo sentire.

4. Il *vedere-come* in gioco nell'opera d'arte

Per approfondire questa differenza emersa, proviamo a far interloquire il vedere-come messo in gioco dai ready-made con il vedere-come di cui parla Wittgenstein. A prima vista potrebbe sembrare che mentre l'uno, Duchamp, protende per un vedere-come, per così dire, concettuale, un vedere un'idea *come* un'altra idea con una mancanza di mutamento del sensibile, il secondo invece, Wittgenstein, parla proprio di un vedere-come estetico, che sarebbe lo stesso messo in gioco dalle opere d'arte come testimoniano i suoi riferimenti a linee e colori, agli aspetti formali dell'immagine. A ben vedere però, il quadro riflessivo si presenta più complesso. Duchamp esibisce con i suoi gesti un'idea dell'arte, il vedere-come artistico, con un vedere-come concettuale. Mette in scena una sorta di operazione metaforica. Wittgenstein, che sembra parlare di un vedere-come se non specificamente artistico quanto meno estetico, resta comunque a volte, come emerge da alcuni esempi, e qui pensiamo soprattutto alla figura lepre-anatra, vincolato a un vedere-come concettuale, potremmo anche dire, logico.

Il vedere-come preso a modello da Wittgenstein non sempre permette al logico di trascendersi nell'illogico, al senso di trascendersi nella capacità del sensibile di creare sempre nuovi resti irriducibili. Gli elementi sensibili di un'opera d'arte hanno la peculiarità, come mostra la stessa idea dell'arte esibita dal ready-made di Duchamp, di produrre da sé, svincolati da funzioni ordinarie, lo stra-ordinario, quel che eccede, che non si lascia chiudere una volta per tutte in un senso e che per questo produce sensi sempre nuovi e diversi.

Pensiamo a quanto Wittgenstein scrive in un passo delle *Ricerche Filosofiche* nel quale distingue due impieghi della parola vedere:

> Il primo: "Che cosa vedi là?" – "Vedo questa cosa" (Segue una descrizione, un disegno, una copia). Il secondo: "Vedo una somiglianza tra questi due volti". Colui al quale dico queste cose può vedere questi due volti tanto distintamente quanto li vedo io […]. L'uno può disegnare accuratamente i due volti; l'altro può notare in questo disegno quella somiglianza che l'altro non ha visto. Osservo un volto e improvvisamente noto una somiglianza con un altro. *Vedo* che non è cambiato; e tuttavia lo vedo in modo diverso: chiamo quest'esperienza il *notare un aspetto* (Wittgenstein 1953, p. 225).

Il primo vedere si limita a cogliere con uno sguardo analitico, oggettivante, ciò che è davanti agli occhi, un vedere che qualcosa è una tale cosa. Potremmo anche dire: un *vedere che*. Il secondo, invece, il *notare un aspetto* è

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

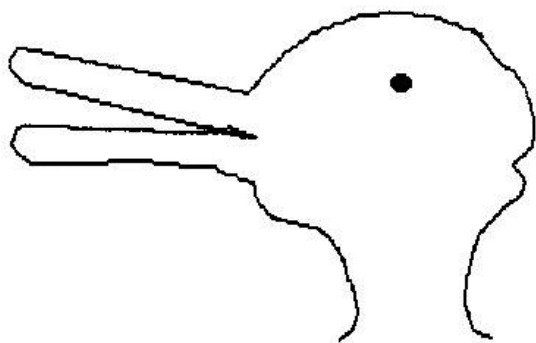



Fig. 4 - Lepre-anatra

piuttosto un *vedere-come*. Ovvero un vedere che è anche allo stesso tempo pensare, un vedere a cui è essenziale lo stupore.
Una somiglianza balza agli occhi: qualcosa in un volto ci colpisce e improvvisamente l'immagine di una somiglianza ci dà da pensare. Non sapremmo spiegare, non sapremmo mai dire del tutto cosa ci colpisca, non sapremmo determinare del tutto quel che notiamo. Al *vedere-come* segue un vedere che, un tentativo di spiegazione, di interpretazione: un tentativo di risolvere l'enigma. Ci chiediamo: "In cosa sono simili questi due volti?" E proviamo a rispondere: "Il naso dell'uno è appuntito come l'altro, la forma degli occhi, forse. Ma, non saprei dire bene, forse hanno un'espressione simile. Guarda, sembrano sorridere l'uno come l'altro". L'enigma resta irrisolto: i due volti continueranno a parlarci. La somiglianza non potrà essere esaurita dal senso: troverà spazio solo nel passaggio da un senso a un altro. *Il* senso non potrà mai essere colto una volta per tutte. Resterà uno sfondo indeterminabile che continueremo sempre a sentire e che proveremo ancora a dire, a determinare. In questo resto del sensibile, nel differimento tra sensibile e senso, si gioca quel *coefficiente d'arte* di cui parla Duchamp: questo resto custodisce l'essenza l'arte come un rumore segreto; lo si può sentire ma non lo si può svelare, spiegare, determinare.
Passiamo ora brevemente alla figura lepre-anatra. La figura ci appare ora come una lepre ora come un'anatra. *Cambia* cioè d'aspetto e questo *cambiamento* lo cogliamo improvvisamente. Pertanto ci stupiamo. E stupirsi è, come abbiamo già detto, pensare. Il mutamento qui è tuttavia già iscritto nell'immagine, la si può guardare o in un modo o nell'altro a patto che si conoscano entrambi gli animali, che si sappia cioè come è fatto l'uno e come è fatto l'altro: il mutamento è qui propriamente un cambiamento, una sostituzione di senso, di interpretazione, anziché un mutamento in senso proprio: non è una trasformazione del sensibile e del senso allo stesso tempo.
Nel caso della figura lepre-anatra, non compare alcun elemento estraneo, dall'esterno, nel proprio, nell'ordinario. Entrambi gli aspetti sono già compresi nella figura e il vederli è frutto di un sapere antecedente. L'immagine può essere spiegata. Il sensibile qui non manifesta un di più non esplicitabile, non continua a parlare a prescindere dalle due possibili interpretazioni. A noi pare pertanto che questa possa essere considerata un'immagine logica. Non c'è una fusione del logico con l'illogico. Non c'è alcun resto estraneo all'interpretato. Ciò che vediamo qui non è paragonabile a quello che avviene nel caso della somiglianza colta tra due volti, laddove appare invece un elemento estraneo, inspiegabile: una somiglianza ci balza improvvisamente agli occhi; nell'ovvio, in ciò che ci sta davanti agli occhi, compare un non ovvio sulla base del quale si instaura una somiglianza. Qualcosa di inspiegabile avvicina i due volti rendendoli simili allo sguardo.
L'immagine lepre-anatra produce il cambiamento d'aspetto a partire dai suoi elementi formali restando all'interno di essi, senza che questi si trascendano. Non sembra assimilabile al mutamento d'aspetto dei ready-made, strettamente legato al mutamento d'aspetto, esterno alle capacità sensibili dell'oggetto, dei ready-made verbali che li accompagnano, nel quale non avviene una sostituzione di senso, ma una creazione di nuovo senso. Ma non sembra neppure assimilabile a quello delle opere d'arte, dove accade un mutamento di senso a partire dall'interno degli elementi sensibili. Nella figura lepre-anatra sappiamo quel che vediamo, vediamo ciò che sappiamo. Nel caso dei volti, invece, gli elementi formali, autonomamente, si trascendono verso l'illogico, verso un'inesplicabile sensibile: ci presentano un irrisolvibile enigma. Non sappiamo mai del tutto quel che vediamo, vediamo perché già sappiamo ma non sappiamo dire quel che vediamo. Questo vedere-come sembrerebbe più prossimo a quello che entra in gioco quando guardiamo un'opera d'arte.

5. Per concludere

Tornando ai ready-made di Duchamp possiamo dire che non sono costituiti da mezzi formali in grado di configurare autonomamente, dal proprio interno, un di più, un estraneo, che resti la condizione indicibile affinché li si possa continuare a comprendere di volta in volta, sempre nuovamente. Essi configurano piuttosto delle idee sull'arte. I ready-made, dunque, ci dicono qualcosa circa l'arte, circa il vedere-come dell'arte, ma attraverso un vedere-come che è un vedere-come concettuale. Se volessimo considerarli opere d'arte, dovremmo forse pensare a essi come ad arte giunta alla piena consapevolezza di sé, ossia arte diventata filosofia. All'arte intesa come manifestazione sensibile dell'idea si sostituirebbe l'idea stessa, la speculazione filosofica.
Danto, nella sua opera intitolata *La destituzione filosofica dell'arte*, scrive che "Duchamp all'interno dell'arte solleva il problema della natura filosofica dell'arte, evidenziando il fatto che l'arte sia già filosofia in forma vivida e abbia esaurito la missione filosofica che è dentro di sé" (1986, p. 32). Ovvero, continua Danto, "quando l'arte

Fig. 5 - Fontana, Marcel Duchamp, 1917.

interiorizza la propria storia, come di fatto è accaduto nel nostro tempo, cosicché la consapevolezza della propria storia diventa parte della propria natura, in tal caso è forse inevitabile che l'arte debba infine trasformarsi in filosofia. E allorché ciò accade, ebbene in un certo, importante, senso, l'arte giunge a una fine" (ivi, pp. 31-32).
L'interrogativo che ci pongono i ready-made è dunque: un'arte che autointerrogandosi si dice e dicendosi perde quella condizione sensibile e costitutivamente indicibile a partire dalla quale poteva continuare a dire, può ancora considerarsi arte?
Se, come scrive Fabrizio Desideri, quello che Adorno chiama *contenuto di verità* (ossia il contenuto dell'opera che la filosofia ha il compito di far emergere di volta in volta e mai una volta per tutte) fosse del tutto configurabile e spiegabile discorsivamente, l'opera d'arte negherebbe di essere quella che è (2004, p. 115).
Dobbiamo precisare tuttavia che il ready-made pone sì l'interrogativo che abbiamo messo in evidenza, ma lo pone prima di tutto attraverso se stesso. I ready-made stessi si pongono come questo interrogativo e non siamo in grado di dire, fuor di provocazione, fino a che punto desiderassero essere accolti, così come di fatto sono stati accolti, in qualità di opera d'arte. Le difficoltà legate a questo nodo riflessivo si evincono dalle stesse dichiarazioni di Duchamp con le quali egli ha negato ai ready-made uno statuto estetico. Esponendo il ready-made *Fontana* nel 1917 Duchamp disse di voler definire molto chiaramente un punto: "la scelta di questi ready-made", dichiarò, "non mi fu mai dettata da un qualche diletto estetico. La scelta era fondata su una reazione d'indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto [...] dunque un'anestesia completa" (1975, pp. 165).
Non è con un vedere-come estetico che sono nati i ready-made, scelti piuttosto per anestesia. Davanti a un ready-made non abbiamo più un sensibile che ci interroga, ma un concettuale a partire dal quale interrogarci. Ma l'arte può e deve interrogare, intrattenendo così un dialogo con la filosofia, senza rinunciare all'eccedenza sensibile. Solo così la filosofia potrà continuare a dire dell'arte senza poterla mai dire una volta per tutte, senza che l'arte insomma si trasformi in filosofia. Mantenendo quel differimento tra pathos e risposta per cui la risposta, il senso, arriverà sempre troppo tardi rispetto al pathos del sensibile, il quale tuttavia senza il senso non potrebbe mai rivelarsi a noi. Senza il verbale, senza il logico, infatti, il sensibile, l'illogico, neppure ci apparirebbe. È essenziale che essi non vengano a coincidere. E se i ready-made fossero stati creati proprio per condurci a pensare questo?
I ready-made presentano sì un rinvio al logico, al verbale, ma è un rinvio diretto senza il quale l'oggetto ready-made non avrebbe esistenza autonoma. Senza il gioco del titolo non ci sarebbe alcun nuovo aspetto sotto il quale vedere l'oggetto d'uso comune. Questo, l'oggetto, non sarebbe in grado di interrogare da sé, di far emergere l'estraneo nel proprio. Ciò che un'opera d'arte ci farebbe sentire, il ready-made ce lo può solo dire attraverso un rinvio al titolo con cui si accompagna. Non a caso Duchamp parla della breve frase che scriveva sul ready-made come di una caratteristica importante. Questa frase, egli dice, "non descriveva l'oggetto come avrebbe potuto fare un titolo, ma era destinata a condurre la mente dello spettatore verso altre regioni più verbali" (*ibidem*). Michèle Humbert chiama queste frasi "ready-made verbali" (1994). Senza i ready-made verbali dei titoli non è che noi non saremmo in grado di rispondere ai ready-made, piuttosto i ready-made non sarebbero in grado di interpellarci, in quanto privi di autonomia sensibile e quindi di capacità di configurare senso a partire da un sensibile non verbale.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Note

1 E qui pensiamo a quel differimento tra pathos e risposta di cui parla Bernhard Waldenfels: tra pathos e risposta c'è sempre un nesso, "il quale però non si riduce a un nesso di derivazione causale, tale per cui uno dei termini si evince dall'altro. Invece, tra *páthos* e risposta c'è sempre uno iato, di modo che una risposta è sempre una risposta che scaturisce sì da un *páthos*, ma che tuttavia è creativa, poiché è essa a dover inventare come e cosa rispondere […]. Il rapporto *páthos* e risposta si dà nei termini di un differimento temporale originario, ovvero come un «troppo presto» del *páthos* che però riesce a entrare in scena solo attraverso il «troppo tardi» della risposta. Infatti un *páthos* che non trovasse risposta non entrerebbe mai in scena, poiché mancherebbe di un nesso attraverso cui manifestarsi" (2011, p. 50).

Bibliografia

Adorno, T. W., 1970, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. *Teoria Estetica,* a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975.

Cabanne, P., 2004, *Marcel Duchamp. Artista culto del '*900, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri.

Danto, A., 1986, *The philosophical disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press; trad. it. La *destituzione filosofica dell'arte*, a cura di V. Tonon, Siracusa, Tema Celeste Edizioni,1992.

Desideri, F., 2004, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Bari, Laterza.

Di Giacomo, G., 1989, *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*, Parma, Pratiche Editrice.

Duchamp, M., 1975, *Duchamp du signe*. *Ècrits*, a cura di M. Sanouillet, Paris, Flammarion; trad. it. *Scritti*, a cura di M. R. D'Angelo, Milano, Abscondita, 2005.

Garroni, E., 1995, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano, Garzanti.

Gerrard, S. B., "Wittgenstein plays chess with Duchamp or how not to do philosophy: Wittgenstein on mistakes of surface and dept", http://toutfait.com.

Humbert, M., 1994, "Giochi linguistici e linguaggio in Duchamp: dalla ruota di bicicletta a With my tongue in my cheek" in *Studi in onore di Carlo Argan*, Firenze, La Nuova Italia.

Paz, O., *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano, Abscondita.

Waldenfels, B., 2011, *Estraneo, straniero, straordinario. Saggi di fenomenologia responsiva*, a cura di U. Perone, Torino, Rosenberg & Sellier.

Wittgenstein, L., 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell; trad. it. *Ricerche filosofiche,* a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1999.

Wittgenstein, L., 1966, *Lectures and Conversations on Ethics, esthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Basil Blackwell; trad. it. *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 2005.

Wittgenstein, L., 1980, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Oxford, Basil Blackwell; trad. it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, a cura di G. E. M. Anscombe e G. H. von Wright, Milano, Adelphi, 1990.

Wittgenstein, L., *Last Writings on the Philosophy of Psychology*, Oxford, Basil Blackwell, 1982; trad. it. *Ultimi scritti sulla filosofia della psicologia*, a cura di A. G. Gargani e B. Agnese, Bari, Laterza, 2004.

Accostamento pragmatico alla definizione dell'esperienza estetica

Umberto Eco

1. Quando nel 1954 mi laureavo in estetica e quando nel 1961 ne prendevo la libera docenza, in Europa si pensava che l'estetica fosse una disciplina filosofica che si occupava della bellezza, in natura o nell'arte, e che porsi il problema dell'estetica significasse chiedersi se vi sono certe caratteristiche della bellezza e del suo riconoscimento che potevano essere considerate costanti attraverso i tempi e le culture.

Rivelo questo particolare perché già allora restavo sempre un poco imbarazzato leggendo il *Journal of aesthetics and art criticism*, che sin dal titolo confondeva l'estetica con lo studio critico dell'arte e si occupava con la stessa disinvoltura del giudizio riflettente kantiano e dell'iconologia di Panofsky. Confusione che è aumentata negli anni anche a casa nostra dove mi è accaduto sempre più di trovare scritti di estetica o sommari di corsi di estetica dove si studiavano molti e interessanti aspetti del mondo che ci circonda ma senza mostrare alcun interesse per il fenomeno Bellezza, come se fosse utopia metafisica dei tempi andati.

Già il nostro atteggiamento dell'epoca era in parte polemico perché si opponeva alle estetiche dell'idealismo ancora trionfante, per cui l'estetica si doveva occupare solo dell'arte e non del bello di natura. E se Croce cercava di fondare una ansimante definizione del bello di natura sulla nozione di intuizione artistica (tanto che a un certo punto ipotizzava che per trovar bello un paesaggio fosse conveniente guardarlo a testa in giù, attraverso dunque un atto di creazione poetica, per liberarlo dalla sua mancanza di espressività), ci piaceva invece Dewey che cercava di fondare anche il piacere che proviamo di fronte all'opera d'arte sull'idea di una esperienza completa e conchiusa quale poteva verificarsi al di fuori dell'ambito artistico, ed anzi dava come esempio di una esperienza compiuta (e pertanto bella) una cena in un ristorante parigino, con i cibi e i vini giusti, la perfezione del servizio, le *boiseries* e le luci (e confesso che a lungo ho cercato quel ristorante che poteva abbacinare un turista americano di quella fatta).

E piuttosto si tornava a una definizione che pare attagliarsi al titolo di questa tavola rotonda, vale a dire la concezione baumgartiana per cui l'estetica era *scientia cognitionis sensitivae* (benché, a creare poi altri equivoci, si aggiungesse *theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars puchre cogitanti, ars analogi rationis*). E d'altra parte nella stessa etimologia di 'estetica' vi era la *aisthesis*, vale a dire la percezione e quindi qualcosa che non era colta immediatamente dal pensiero bensì dall'apparato sensoriale. Il che, senza attendere Baumgarten, era persino presente in Tommaso d'Aquino quando diceva che *pulchra dicuntur quae visa placent* (e senza un atto intenzionale di visione sensoriale l'intelletto non poteva riconoscere le caratteristiche oggettive del bello).

In genere però le estetiche occidentali erano terribilmente etnocentriche: qualsiasi definizione dessero della bellezza si riferiva a quello che la cultura occidentale aveva inteso per bello, senza preoccuparsi di quello che ne potessero pensare un africano o un cinese. Si prenda l'esempio delle maschere africane che avevano sedotto gli artisti dell'avanguardia europea a inizio XX secolo. Per un utente africano questa maschera veniva percepita come bella? O piuttosto doveva semplicemente incutere terrore, o al contrario venerazione? Doveva rappresentare un essere ctonio o celeste?

Ma d'altra parte una ricerca più sensibile ai portati dell'antropologia culturale che non della filosofia teoretica stava via sensibilizzandoci al fatto che, se una delle caratteristiche della bellezza era stata, dai Greci attraverso il Medioevo e il Rinascimento sino ai giorni nostri, la proporzione, come potremmo applicare lo stesso concetto di proporzione a una venere di Cranach o a una venere di Giorgione, o a una "venere preistorica" – che peraltro definiamo ironicamente Venere solo noi moderni e che forse per gli utenti preistorici era solo l'apprezzamento di un corpo capace di produrre figli - o forse non voleva rappresentare nulla ma solo promettere o magicamente causare fecondità?

E si riscoprivano le parole di Senofane di Colofone per cui "se i bovi e i cavalli e i leoni avessero le mani, o potessero disegnare con le mani, e fare opere come quelle degli uomini, simili ai cavalli il cavallo raffigurerebbe gli dèi, e simili ai bovi il bove, e farebbero loro dei corpi come quelli che ha ciascuno di coloro " (Clemente Alessandrino, *Stromata*, V, 110).

Ma lo stesso senso di disagio prendeva gli studiosi di estetica a proposito dell'arte. Anche ammettendo che la nozione tradizionale di *techne* non avesse alcun riferimento a quelle che poi abbiamo chiamato le belle arti, perché si riferiva anche alla competenza del barbiere o del falegname, tuttavia l'estetica idealistica aveva a tal punto identificato l'estetica con la *theoria liberalium artium* da escludere (come si è detto) dall'indagine il bello di natura.

E in tal senso rifiutava persino l'estetica kantiana dove

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

quando si voleva fare l'esempio di un oggetto bello si sceglieva una rosa.
Una delle reazioni a Croce è stata quella di tornare a interrogarsi sulle condizioni di un bello naturale dimenticandosi dell'arte. Forse giocava in queste posizioni il fatto che dopo le avanguardie artistiche l'arte pareva non volersi più occupare del bello, almeno in senso tradizionale, bensì dell'irregolare, del difforme, o addirittura, almeno dal romanticismo in avanti, del brutto.
Cosicché era parsa naturale la decisa affermazione di Dino Formaggio che nel suo volumetto *Arte* iniziava dicendo che arte è tutto ciò che gli uomini hanno chiamato arte. Ma neppure questa posizione scettica e relativistica bastava, perché occorreva chiedersi se lo scultore della maschera africana pensava di aver fatto arte, o se la nozione stessa di arte esistesse nella sua lingua e nella sua cultura.

2. Consentitemi un excursus forse un poco lungo su un esempio di fraintendimento etnocentrico. Nell'estetica indiana si trova il concetto di *rasa* che molti studiosi di quel subcontinente tentano di rendere familiare al lettore occidentale traducendolo come "gusto" o "sapore". Che *gusto* abbia significato nettamente sensoriale e implichi un piacere corporale ce lo dice il fatto che potete trovare in Internet un *Rasa Malaysian & South Indian Restaurant* e, in Francia, un ristorante *Au bon goût*.
Ma *gusto* in Occidente ha anche una valenza estetica: l'espressione appare solo nel Rinascimento, è usato in connessione con la bellezza da Michelangelo, Ariosto, Cellini e altri, e nel XVII e XVIII secolo diviene categoria estetica dominante.

Krishna Chaitanya (1965) dice che il concetto di *rasa* è simile alle concezioni estetiche di Diderot, Wordsworth, Keats, Baumgarten, Goethe, Tolstoj, Baudelaire, Poe, alla teoria dell'empatia di Lipp, alle estetiche di Valery, Rilke, Odilon Redon, Pierre Reverdy, T.S. Eliot, Suzanne Langer, Crowe Ransom, e qualcun altro che non ricordo. Troppa grazia.
Recentemente ho trovato in Internet che tale Pryadashi Patnaik ha cercato di applicare l'idea di *rasa* alla letteratura occidentale moderna, con riferimenti a Majakovskij, Kafka, Camus, Conrad, Hemingway, Faulkner, Marquez, Eliot, Ionesco, Beckett, Lorca, Neruda e via dicendo. Ancora troppa grazia.
Se tutti costoro avessero compartecipato la stessa ida del bello e dell'arte, non ci sarebbe bisogno di scrivere una storia dell'estetica lungo gli ultimi venticinque secoli, ma non vedrei rapporti tra la teoria dell'empatia e la teoria eliotiana del correlativo oggettivo, o tra Diderot e Keats – se non che talora entrambi possano aver usato lo stesso termine per indicare diversissimi fenomeni.
Raniero Gnoli, nella sua traduzione del *Tantrashara* di Abhinavagupta, scriveva che "coloro che vogliono capire la filosofia indiana alla luce della filosofia occidentale rischiano di capirne poco, se non nulla".
Inoltre è problematico tradurre rasa come *gusto* dato che quest'ultimo termine, nella cultura occidentale, ha potuto significare (i) qualcosa che riguarda *les beautez sensibiles*, in quanto relative al tempo e allo spazio (vedi Malebranche); (ii) uno standard universale fondato sulla relazione tra il soggetto giudicante e le qualità sensibili dell'oggetto giudicato (vedi Shaftesbury); iii) un sentimento soggettivo (vedi Balthasar Gracián o l'abate Dubos); iv) un *bon goût* come capacità istintiva di compiere valutazioni corrette basate sul giudizio anziché sul sentimento, malgrado la mutevolezza delle nostre inclinazioni (vedi La Rochefoucauld); v) una conoscenza delle regole attraverso un sentimento che può essere educato (Abate Batteux); vi) una "faculté acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai et le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché" (Diderot); vii) qualcosa da subordinare alla ragione che può correggerlo (Vauvenargues, D'Alembert e Voltaire); viii) l'effetto di un retto giudizio (La Bruyère), per cui "entre le bon sens et le bon goût il y a la différence de la cause à son effet".
Per Hume la bellezza non risiede nel componimento poetico bensì nel sentimento e nel gusto del lettore. Però nel famoso *On the Standard of Taste* ricorda che "amidst all the variety and caprice of taste, there are certain general principles of approbation or blame, whose influence a careful eye may trace in all operations of the mind". E fa l'esempio tratto da Cervantes per cui assaggiando il vino di una botte qualcuno vi aveva trovato sapore di ferro, altri di cuoio, e vuotata la botte vi si era scoperta al fondo una chiave attaccata a una correggia di cuoio.
Sembra che con Hume si apra una distinzione tra *taste-for* (come in "ha un buon gusto per i vini") e *taste-of* (come in "è capace di riconoscere il buon gusto di un vino") che implica il riconoscimento di qualche qualità oggettiva dell'oggetto apprezzato.
Possono queste definizioni del gusto essere omologate con le definizioni del *rasa*? Mi pare di no.
Molti venerabili teorici del *rasa* come Bharata sostenevano che il valore di una azione teatrale è apprezzato per l'effetto che produce sulla mente dello spettatore; e molti hanno visto in questa teoria una analogia con la nozione aristotelica di catarsi. Ma dire che il *rasa* ha a che fare con la catarsi non vuol dire che abbia a che fare con qualsiasi nozione occidentale di gusto. E così si dica per le definizioni di *rasa* in Abhinavagupta e nei commentatori di Bharata come Batta Lollata e Sankuka. Caso mai si discute se l'effetto dell'azione teatrale sia di tipo omeopatico o allopatico (e ne parleremo tra poco a proposito di Aristotele).
Abhinavagupta era un mistico e per lui il piacere che si avverte sperimentando il *rasa* era come la gioia che si prova quando si sperimenta una identificazione col divino, e il *rasa* è "il dilettevole assaporamento del Sé attraverso il Sé" – il che, qualunque cosa voglia dire, non ha nulla a che vedere con la nostra idea di gusto.
Certo Abhinavagupta insiste (come molti filosofi occidentali del gusto hanno fatto) che per avvertire il *rasa*

occorre una buona competenza letteraria, che deve essere educata attraverso lo studio costante della poesia. In tal senso il rasa potrebbe essere il godimento di alcune proprietà oggettive dell'oggetto contemplato – e pertanto sarebbe, in termini humiani non solo un *taste-for* ma anche un *taste-of*.

Ma nelle teorie di Anandavardhana e nel suo *Dhvanyaloka* (che peraltro Abhinavagupta aveva commentato) la teoria del *rasa* si sposta dal teatro all'esperienza poetica in generale, e si rafforza l'idea di una contemplazione meno emozionalmente coinvolta che nella visione di un dramma. Ma nel *Dhvanyaloka* il *rasa* appare anche come un fenomeno semantico e retorico e Ananadavardhana sviluppa l'idea dello *dhvani*, usualmente tradotto come "suono". Anandavardhana dice che il linguaggio comunica un significato letterale, un significato metaforico e una sorta di significato implicito o suggerito. Teoria vicino a molte idee occidentali (e addirittura Lacan, nei suoi *Ecrits*, parlerà dello *dhvani* come della parola rivelatrice che lo psicanalista scopre là dove il paziente ne era all'oscuro così che rimaneva implicita nel suo discorso). Tutte idee interessantissime, ciascuna delle quali sconsiglierebbe di tradurre *rasa* come "gusto".

È vero che nel *Dhvanyaloka* Anandavardhana sembra parlare di qualcosa simile alla nozione di gusto come è stata intesa nei nostri XVII e XVIII secoli. Egli parla di autori che hanno inteso lo *dhvani* come qualcosa che non può venire espresso e "può essere riconosciuto solo dal gusto di una persona sensibile". Stava alludendo a qualcosa come il sapore di un vino, indefinibile a parole, ma riconoscibile per un *connoisseur* educato. Sfortunatamente ho letto il *Dhvanyaloka* in italiano e non so cosa il traduttore abbia reso con "gusto". Comunque mi sento incoraggiato a leggere quel passaggio in tal modo, visto che secondo Visvanatha (in *Sahitya Darpana*, 1450 A.D.) l'assaporamento del *rasa* – come visione della bellezza – è concesso solo ai competenti.

La verità è che Anandavardhana non definisce mai il *rasa* e nell'interpretare il maestro Abhinavagupta dirà che il *rasa* è la vera anima dello *dhvani*, e quindi sarebbe una sorta di ineffabile effetto poetico. Interpreti contemporanei ad Abhinavagupta definiscono il *rasa* come una sorte intuizione poetica che elimina ogni operazione intellettuale, così come appare in molte estetiche occidentali (per esempio in Croce). Ma altri studiosi di Abhinavagupta sostengono che, anche se non si è occupato dei procedimenti linguistici che interessavano Anandavardhana, ponendo maggior attenzione alla nostra risposta emotive che alle strategie linguistiche, egli tuttavia non ha parlato del *rasa* come di una pura intuizione ineffabile priva di ogni contenuto intellettuale.

Questo mio excursus ci dice che si possono identificare sotto il termine di *rasa* almeno quindici diversi fenomeni estetici che, in termini occidentali, potremmo tradurre come Catarsi, Piacere dovuto all'imitazione di una Passione, Piacere dovuto all'inferenza da una Passione Rappresentata, Percezione dell'Universale, Piacere disinteressato, Piacere per una oggettiva strategia linguistica e retorica, Identificazione col Divino, Competenza acquisita per addestramento culturale, Percezione dell'Implicito, *Taste-for*, *Taste-of*, Fenomeno psicologico, Ineffabile emozione poetica, Alta conoscenza intellettuale. Se fosse tutte queste cose il *rasa* sarebbe tutto e niente al tempo stesso. Ogni semplice tentativo di traduzione in termini occidentali è vano. Al massimo si potrebbero identificare wittgensteinianamente alcune somiglianze di famiglia, ma sarebbe poco. Bisogna pensare Hindu e non Europeo, e lasciar perdere le nostre estetiche.

Al massimo in termini occidentali potremmo identificare il *rasa* con il Senso della Bellezza e la Risposta Estetica. Ma sarebbe usare come risposta quella che era appunto la domanda, se il *rasa* doveva spiegare che cosa siano il senso della bellezza e la risposta estetica.

3. Scusate l'excursus, ma esso mi pareva interessante per mostrare quanto sia difficile cercare di stabilire se esistano costanti della mente umana simili a quelle per cui noi pronunciamo un giudizio di esteticità, che valgano anche per altre culture, comunque in esse si definisse il fenomeno – così come Darwin (a questo proposito vituperato da Croce) aveva fatto per lo studio delle espressioni umane rilevando come, presso diversi popoli, diversi fossero gli oggetti che ispiravano disgusto ma simili le espressioni che manifestavano la ripugnanza. Il che a prima vista può sembrare conclusione molto riduttiva (per cui non sapremo mai per quali ragioni un verme biancastro ispiri disgusto a noi e non al selvaggio bororo, teste Lévi-Strauss) ma almeno sappiamo, per la universalità delle espressioni del viso, che esiste presso tutti i popoli il sentimento del disgusto.

Occorre dunque, se vogliamo riprendere a disputare sull'universalità dell'esperienza estetica, deciderci a dare una definizione minimale del fenomeno.

Questa definizione minimale non la troverei nella definizione delle caratteristiche della cosa reputata bella – perché abbiamo visto che caratteristiche come proporzione sono storicamente variabili, e persino la nozione di forma e l'idea di Alberto Magno per cui il bello consisterebbe nella "risplendenza della forma sopra le parti proporzionate della materia" si prestanp a interpretazioni variabili, dato che la nozione neoclassica di perfezione formale non avrebbe nulla a che vedere con la nozione di forma artistica che possiamo applicare, operati i debiti aggiustamenti, a un quadro di Picasso o a una pittura informale, e possiamo parlare di coerenza ed equilibrio formale sia per Raffaello sia per Pollock.

Credo che occorra passare da una definizione per essenza del bello, ovvero, se volete da una semantica e sintattica del bello, a una pragmatica dell'esperienza estetica e vedere a quali condizioni si possa parlare di esperienza estetica per diverse situazioni culturali.

Mi scuso se posso parere datato, ma trovo una sola soddisfacente definizione pragmatica in Kant, quando identifica l'esperienza estetica ovvero le caratteristiche

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

dei giudizi di gusto come universalità senza concetto, regolarità senza legge, libero gioco dell'immaginazione e dell'intelletto e piacere senza interesse.

Scartiamo i primi tre criteri perché non sappiamo in base a quale principio di perfezione formale un eschimese riconosca una regolarità senza legge, quale libero gioco di immaginazione e intelletto si produca coscientemente in un pellerossa che adora un totem, a quale universalità senza concetto pensi un melanesiano che guarda una noce di cocco. Riusciamo però a concepire il quarto atteggiamento, quello per cui qualcosa, che peraltro coinvolge dall'inizio la nostra percezione sensoriale, possa procurare un piacere in cui sia assente l'interesse.

Possiamo facilmente immaginare la contemplazione di un tramonto che prescinda da ogni desiderio di possedere il sole calante o di essere là dove sta calando (anche perché non potremmo desiderarlo, almeno noi persone colte, che ormai sappiamo che è calato da otto minuti). Pensiamo piuttosto a uno dei piaceri che più direttamente coinvolgono i sensi, e in cui di solito il desiderio di possesso prevale, che è la visione di un oggetto che si presti all'appagamento sessuale. Per semplificare vi prego di porvi dal mio punto di vista di eterosessuale senza che l'esempio non possa essere applicato anche all'omosessuale, al pedofilo, a chi pratichi la zoofilia o il feticismo – e all'asceta che abbia fatto voto di castità e tuttavia sia continuamente tentato nel deserto da visioni lascive che eccitano la sua concupiscenza.. Ci sono attrici che non suscitano il mio desiderio e che probabilmente mi metterebbero in imbarazzo se, come il principe Umberto in *Amarcord*, me le ritrovassi nella camera d'albergo a dirmi "gradisca". Eppure mi rendo conto che sono bellissime. Non le desidero ma le trovo molto belle. Così come trovo esempio di grande e piacevole bellezza la Venere di Milo (in quanto donna) anche se non vorrei (né potrei) concedermi con lei un giro di walzer. Questo è un esempio di piacere senza interesse ed è lo stesso che prova un diabetico che, avendo da tempo accettato l'idea che i dolci non fanno per lui, e avendo appreso asceticamente a non desiderarli, ammiri nella vetrina di un pasticcere una torta nuziale, e mentre al ghiottone verrebbe solo l'acquolina in bocca, il diabetico deve ammettere che la torta, fatta con arte, è piacevolissima a vedersi.

E così lo zoofiliaco può ammirare Pegaso senza pensare ad avere con esso commercio sessuale – mentre Pasifae non ha avuto esperienza estetica del toro in cui (teste Dante) desiderava imbestiarsi. Che è poi la ragione per cui, anche nel mondo dell'arte, nessuno penso desideri la Fornarina o passi le notti sognando un concubito con la Venere di Giorgione.

Ho definito pragmatico questo criterio perché non dipende necessariamente da qualità dell'oggetto, in quanto potrei trovare formalmente interessante la deiezione di un bovino, caduta in forma di cupola borrominiana, senza per questo essere coprofilo, anzi rifuggendo dal toccarla e odorarla.

Il piacere senza interesse non dipende in prima istanza dall'oggetto ma dal soggetto che lo investe di una qualche qualità che glielo rende degno di contemplazione. È il momento in cui si passa da una esperienza sensoriale, la percezione dell'oggetto, a una donazione di senso che, in quel momento, ci libera dall'imperio dei sensi – e vedete come sia riuscito a tenere fede all'impegno assunto accettando di partecipare a una tavola rotonda intitolata "dai sensi al senso".

Il piacere senza interesse è simile a una catarsi allopatica. Mi spiego. Sappiamo che ci sono due modi di interpretare la catarsi aristotelica: uno è il modo omeopatico, per cui la pietà e il terrore che ci investono al culmine dell'azione tragica non sono soltanto del personaggio ma anche nostre, e presi da questa sorta di esperienza mistico-sensoriale, dopo aver sofferto le passioni che il tragediografo ci ha ispirato, alla fine ce ne liberiamo. E sono tra coloro che inclinano a questa interpretazione coribantica e misterica della catarsi. Ma è pur vero che ci sono accenni di Aristotele stesso che ci inducono a una interpretazione allopatica: la pietà e il terrore evocati dall'azione tragica vengono per così dire obbiettivati, visti distanza, come passioni del personaggio e non nostre, e nel porre a distanza queste passioni (attraverso questa *Verfremdung*) ne siamo liberati.

Che è poi una delle interpretazioni dell'effetto comico che si ha quando esperienze spiacevoli e ridicole non accadono a noi ma a qualcun altro, e possiamo riderne proprio perché non ne siamo coinvolti: se inciampo durante una cerimonia accademica mi secco, se inciampa il rettore in tocco e toga sorrido.

Il piacere estetico apparterrebbe dunque alla stessa categoria della catarsi allopatica, e di qui la sua assenza di desiderio ma anche di terrore o ripugnanza personale.

Ora ritengo che questa esperienza possa esistere in qualsiasi cultura, anche dove non si hanno termini equivalenti ai nostri per bellezza o per arte. E, tornando al *rasa*, non ne ho trovato mai esempi canonici in cui esso implichi desiderio di possesso. Abhinavagupta lo definisce piacere disinteressato e in molti testi in cui si parla di una esperienza catartica sembra che sempre si pensi a una catarsi di tipo allopatico.

Molti avvisi ci sono a un ritorno alle riflessioni estetiche come scienza della cognizione sensitiva, e basti pensare ai temi ormai affrontati dalla versione attuale della *Rivista di Estetica* – dove i temi non sono più quelli della rivista di Stefanini e Pareyson. Forse è in direzioni e degli studi cognitivi e delle indagini sulle aree del nostro cervello che potremo forse trovare la spiegazione della possibilità di un piacere (sensoriale) senza interesse, e di una assenza d'interesse che si fonda su una donazione di senso a un prodotto dei sensi.

Bibliografia

Chaitanya, K. 1965, *Sanskrit Poetics*, London, Asia Publishing House.

Lessico e immaginazione nella traduzione delle metafore

Francesca Ervas
Elisabetta Gola

Nell'introdurre il tema della metafora, si ricorda spesso il suo valore estetico (Quintiliano, 96 d.C.), quale abbellimento del linguaggio, così come il suo ruolo conoscitivo e il suo valore concettuale (Lakoff e Johnson 1980). Recentemente, si è cercato di proporre una teoria unitaria dei due aspetti, estetico e teoretico, della metafora, rivalutando il ruolo dell'immaginazione nella modulazione del significato letterale (Carston 2010, Indurkhya 2012). In particolare, Carston (2002) sostiene che la metafora si possa comprendere tramite un processo di creazione di concetti lessicali "ad hoc" a partire dal significato letterale.
Le immagini sono attivate o evocate quando il contenuto concettuale del proferimento è colto, e possono essere ulteriormente sviluppate dall'immaginazione, cambiando prospettiva, focalizzando l'attenzione su un dettaglio, o formando una nuova sequenza dinamica, a partire dal significato letterale (Carston 2010). Nel presente saggio ci proponiamo di discutere le possibilità e i limiti di questa teoria nei casi di traduzione delle metafore, prendendo in considerazione, in particolare, le principali strategie traduttive proposte nella letteratura inerente questo tema (Newmark 1981, Larson 1984, Tirkkonen-Condit 2001) e portandone degli esempi, per mostrare come – nella traduzione – si presenti un continuum di casi, a seconda che la metafora sottenda un sistema di concetti consolidato e condiviso da più culture oppure un'immagine legata al significato letterale della lingua di partenza.

1. Come spiegare gli aspetti creativi della metafora?

Che la metafora sia un aspetto della comunicazione con un potenziale di efficacia "speciale" è noto sin dai tempi della nascita della retorica, che ha da sempre riservato a questo traslato *frequentissimus* e *longe pulcherrimus*, un trattamento di particolare riguardo (così Quintiliano aggettiva la *translatio*, cfr. *Inst. Orat.*, VIII, 6 [4]). Aristotele nella *Poetica*, dove la metafora viene definita e analizzata per la prima volta, sottolinea da un lato l'importanza di "essere un maestro di metafore" e dall'altro il suo statuto speciale dovuto al fatto che è l'unica cosa che non può essere imparata dagli altri: "essa è anche segno di genio, giacché una buona metafora implica una percezione intuitiva della somiglianza nelle diversità" (Aristotele, *Poetica,* XXII). Sempre Aristotele individua un'altra caratteristica che entra a far parte del dna della metafora, ossia la sua capacità di «porre le cose sotto gli occhi» realizzando un apprendimento» (*Retorica*, III, 10, 1410 b).
Si può dire che sin dalla prima formulazione della teoria della metafora, tutti gli ingredienti di base che entrarono e furono sviluppati nelle successive formulazioni fossero stati intuiti: centralità del processo di metaforizzazione, legame con i sensi, connessione tra efficacia nell'apprendimento e piacevolezza della comunicazione, il ruolo dell'intuizione che fa notare relazioni non evidenti. Tutti questi aspetti chiamano in causa meccanismi mentali non circoscrivibili al solo uso linguistico, ma che si estendono ai processi logico-conoscitivi, sensoriali, emotivi, legati sia alla comunicazione, sia alla comprensione, sia al gusto estetico.
Nelle teorie elaborate successivamente, la metafora non perse immediatamente tutti gli elementi che Aristotele aveva riconosciuto e delineato, accadde però che nelle diverse prospettive l'uno o l'altro prevalsero adombrando la visione d'insieme. Per esempio la centralità della metafora rispetto alle parole comuni e agli altri tropi è ben recepita da Quintiliano che ne sottolinea la funzione di arricchimento della lingua e del pensiero (*Inst. Orat.*, VIII, 6 [2]). Mentre appare evidente il ruolo conoscitivo in altri autori, tra cui Giambattista Vico, che considera la metafora addirittura originaria rispetto alla percezione linguistica del mondo e la considera di tutti i tropi «la più luminosa e, perché più luminosa, più necessaria e più spessa» (Vico 1744, p. 283). Vico salda infatti il legame tra il contributo degli apparati sensoriali e le nostre preferenze nell'adottare locuzioni metaforiche e frasi idiomatiche (Vico 1744) in un'epoca in cui la gnoseologia occupava una porzione preponderante delle riflessioni teorico-filosofiche, che cominciavano a orientarsi in senso evolutivo (Condillac 1746).
In questo processo che abbiamo ricostruito per punti e a grandi linee, ciò che si è perduto della promettente riflessione aristotelica è l'idea che la metafora potesse essere uno strumento proprio del discorso scientifico. Nel periodo illuministico infatti, si consuma la frattura fra metodi conoscitivi formali (*langues des calcules*) e altre forme di sapere: i fenomeni metaforici vengono relegati nel dominio della insipienza oppure, nelle situazioni più fortunate, dell'orpello inutile ai fini della verità: «le figure e le metafore si accumulano e sovraccaricano lo stile di ornamenti al punto che la base sembrerà solo l'accessorio. Quando accadono questi momenti si può

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

T. reg. Trib. di Palermo n. 2 - 17.1.2005

ritardare, ma non impedire, la caduta di una lingua» (Condillac 1746, p. 293). Questa avversione razionalista per gli usi figurati è stata ereditata nel nostro secolo dal positivismo logico, in cui la frattura tra strumenti di conoscenza concettuale e scientifica e strumenti linguistici che intervengono solo in ambito comunicativo conosce forse il punto di massima distanza. Sarà Max Black a proporre decisi passi indietro rispetto a questa prospettiva e a dimostrare che in realtà la metafora rappresenta una forma di modello concettuale in grado di generare nuove conoscenze e addirittura muovere il progresso scientifico (Black 1954, 1962, 1979). Black, inoltre, non solo approfondisce la comprensione delle operazioni logico-concettuali implicate dalle trasposizioni di significato, ma anche all'individuazione di diversi tipi (collegati e in parte complementari) di metafore.
Dopo Black nessuno percorrerà più la strada del confinamento della metafora, ma le domande si spostano sul versante del rapporto tra oggettualità naturalistica e componente linguistica nella costruzione teorica. Rispetto a questa mutata prospettiva si possono individuare sostanzialmente due approcci generali alla soluzione della questione della relazione tra metafora e schemi di rappresentazione del mondo. Uno è rappresentato da tutti quegli studi (che per gli aspetti più specifici rimangono comunque eterogenei) sulla similarità e sul ruolo che essa ha nella costruzione delle categorie: possiamo far rientrare qui i lavori di Amos Tversky, di George Miller, di Andrew Ortony, di Earl Mac Cormac. Mentre il secondo filone di studi è rappresentato emblematicamente soprattutto da George Lakoff, che attorno alla sua proposta ha raccolto molti altri studiosi, collaboratori e seguaci più o meno diretti. Nonostante sia un linguista, Lakoff viene considerato l'artefice di una rivoluzione concettuale all'interno delle teorie della metafora, che sposta «il focus della teoria dal linguaggio al pensiero» (Cacciari 1991, p. 2) identificando, sostanzialmente, la metafora con un tipo di schema cognitivo. Grazie alla metafora, sulla base di somiglianze e relazioni tra oggetti, eventi ed esperienze, diamo "corpo" a concetti astratti estendendo, attraverso il meccanismo della proiezione (*mapping*), ciò che è noto a quanto è ignoto. Le *espressioni metaforiche* sono la manifestazione di processi cognitivi radicati nell'esperienza, sono la manifestazione superficiale delle metafore concettuali. L'unica relazione letterale è rintracciabile nel grounding degli schemi esperienziali che strutturano in forma non proposizionale un insieme di informazioni salienti che emergono da attività sensomotorie. Tuttavia, proprio per questo motivo, questo secondo approccio (semantica cognitiva) è stato criticato per riduzionismo concettuale: le espressioni metaforiche non sarebbero che un riflesso superficiale di una struttura concettuale più profonda che determina la natura metaforica dell'espressione stessa. In particolare, studi linguistico-culturali nell'ambito degli studi sulla traduzione dei sensi figurati hanno dimostrato che la natura concettuale della metafora non sarebbe così universale e comunque non sarebbe la sola o la più importante componente delle espressioni metaforiche. Anche espressioni metaforiche che si ritrovano in diverse lingue e culture sono fortemente determinate dalla lingua e dalla cultura della comunità linguistica di riferimento, più che dalla loro struttura concettuale (Delaney 2004, Deignan 2005, Kövecses 2005).

2. Significato letterale e immaginazione

Critiche alla semantica cognitiva vengono anche da chi ritiene che la metafora non abbia tanto a che fare con la dimensione concettuale della comprensione linguistica, quanto con la sua dimensione immaginativa. Secondo l'approccio "cognitivista" alle immagini mentali, le immagini si possono spiegare come insiemi di concetti, pensieri o proposizioni, in ultima analisi "schemi di concetti" piuttosto che vere e proprie immagini. Orientamenti teorici differenti dall'approccio cognitivista hanno sostenuto invece che le immagini siano "di tipo diverso", non codificate in forme linguistiche. Infatti, nelle teorie posteriori alla nascita della psicologia sperimentale, la natura delle immagini mentali è stata catturata in due principali prospettive teoriche fra loro in opposizione. Da una parte i sostenitori dell'ipotesi del codice unico, ritengono che l'unica struttura simbolica che consente agli esseri umani di pensare, ragionare e parlare sarebbe di tipo proposizionale-simbolico. D'altra parte i pittorialisti difendono invece l'idea che le immagini mentali abbiano proprietà spaziali e figurali che non sono preservabili in strutture linguistico-proposizionali. Ecco perché autori quali Donald Davidson hanno sostenuto che l'approccio cognitivista, secondo il quale «alla metafora si trova associato un contenuto cognitivo definito che il suo autore vuole trasmettere e che l'interprete deve cogliere […], è *falsa come spiegazione completa* della metafora» (Davidson 1978, p. 359).
Il fatto che le immagini mentali abbiano proprietà spaziali e figurali non riducibili a strutture linguistico-proposizionali non significa necessariamente, come è stato mostrato in Ferretti (1998), che la figuralità delle immagini sia una copia delle nostre esperienze visive. In questo lavoro ci riferiamo proprio a un quadro teorico delle immagini mentali in cui esse sono considerate peculiari rispetto alla loro natura pittorica e alle proprietà visuo-spaziali, senza limitarsi però a un isomorfismo "fotografico", né a un residuo di attività percettive. Tale natura è infatti proprio quella che consente alle immagini mentali di operare un ruolo creativo nei processi cognitivi: "Le immagini sono particolarmente utili in situazioni insolite o nuove perché aumentano l'informazione a disposizione del soggetto" (Ferretti, 1998, 14). La differenza cruciale con le proposizioni è che esse veicolano anche informazione implicita grazie alla possibilità dell'immaginazione di rappresentare contenuto in modo simultaneo e parallelo, proprietà ereditata dallo stretto legame con il sistema visivo (Ferretti, 1998, 14-15).

In questa prospettiva, la metafora non darebbe necessariamente accesso a dei concetti quanto piuttosto a delle immagini mentali, di formato diverso per natura rispetto a quello dei concetti. Se i concetti sono o possono essere linguisticamente codificati, le immagini invece non si lasciano ridurre al linguaggio codificato. Con le parole di Davidson, «un'immagine *non* vale mille parole, né qualunque altro numero. Le parole non sono una moneta che si possa scambiare con le immagini» (Davidson 1978, p. 359). Ciò che è linguisticamente codificato non sarebbe adatto, per la natura del proprio formato, a dar conto delle metafore, che sono immagini piuttosto che concetti. Se le parole non sono una buona unità di misura per spiegare le immagini evocate dalla metafora, ne consegue che la metafora (così come il creatore di metafore) non dice nient'altro oltre il suo significato letterale. Il significato letterale della metafora evoca un'immagine.
L'intuizione di Davidson è stata recentemente ripresa da Robyn Carston (2010), ma anche da autori appartenenti a tradizioni diverse da quella pertinentista come Bipin Indurkhya (2012), secondo i quali non tutte le metafore danno accesso a "schemi di concetti". Esistono infatti, a parere di Carston, due strade alla comprensione della metafora. La *prima* strada è quella della formazione di un concetto *ad hoc*, che dà accesso ad un contenuto proposizionale comunicato esplicitamente, mentre l'immagine creata è spesso un effetto "accidentale". Secondo la prospettiva dei teorici della pertinenza, di cui Carston è una delle esponenti più critiche, la lingua vive sempre in condizioni di indigenza. Almeno sotto il profilo di ciò che è lessicalizzato, c'è sempre una sproporzione ineliminabile tra ciò che è esprimibile letteralmente e ciò che i parlanti della lingua possono aver bisogno di esprimere. Il significato letterale deve essere in qualche modo "arricchito" o "impoverito" (*broadening/narrowing*) per comprendere il significato esplicito. Si forma così il concetto *ad hoc*, derivato per arricchimento o impoverimento del corrispettivo significato linguisticamente codificato.
La *seconda* strada dà accesso ad un contenuto proposizionale implicato, in cui il significato letterale non viene soppresso ma resta più a lungo ad evocare l'immagine, e in modo non occasionale e opzionale diversamente da come è previsto accadere nel caso della prima strada (Carston & Wearing 2011). Ad ogni modo, in entrambi i casi, il significato letterale non viene mai totalmente soppresso nel processo di comprensione della metafora e resta dunque disponibile all'immaginazione. Come spiega Carston: «le immagini non sono comunicate ma attivate o evocate quando si ha accesso a certi concetti lessicali e possono essere ulteriormente sviluppate dall'immaginazione (per esempio, cambiando prospettiva, focalizzando l'attenzione su un dettaglio, o formando una nuova sequenza dinamica) quando il contenuto concettuale del proferimento è stato colto» (Carston 2010, p. 319). Questa ipotesi avrebbe trovato conferma in molti studi sperimentali, che mostrano che nel processo di interpretazione della metafora, il corrispondente significato letterale non è soppresso immediatamente (Glucksberg, Newsome and Goldvarg 2001, Gernsbacher, Keysar, Robertson and Werner 2001, Rubio Fernandez 2005, 2007) e rimane ad evocare altri effetti di tipo immaginativo. Questa "seconda strada" alla comprensione della metafora non esclude la strada più concettuale, ma dà al significato letterale un ruolo più importante nell'evocazione dell'immagine rispetto alla prima strada. In modo molto simile Stern ha osservato che «nessuna teoria della metafora sarà adeguata se non riesce a spiegare il fatto che qualcosa del significato letterale rimane attivo nell'interpretazione metaforica» (Stern 2006, p. 250).

3. Tre strategie traduttive della metafora

Se la metafora è legata tanto al lessico utilizzato, a ciò che è linguisticamente codificato nella lingua di partenza, quanto alla specificità dell'immagine evocata, è possibile tradurre una metafora in un'altra lingua? Secondo la *prima* strada alla comprensione della metafora proposta dalla teoria di Robyn Carston, la comprensione della metafora non si discosterebbe molto dalla comprensione della più comune polisemia, anch'essa dovuta alla creazione di un concetto *ad hoc* (Carston 2002). C'è dunque una specificità nella traduzione delle metafore rispetto alla traduzione di casi di polisemia? E nei casi di metafore vive o letterarie che chiamano in causa la *seconda* strada alla comprensione della metafora, come interagiscono le due componenti del lessico e dell'immaginazione nella traduzione delle metafore?
Per dare una risposta a queste domande prenderemo in considerazione le principali strategie traduttive delle metafore (Newmark 1981, Larson 1984, Tirkkonen-Condit 2001):

1) mantenere la stessa immagine, traducendo letteralmente la metafora (traduzione);
2) trasformare l'immagine, cercando un equivalente non letterale nella lingua d'arrivo (sostituzione);
3) dissolvere la metafora in una similitudine o in una parafrasi (parafrasi).

Come spiega Max Black, in questo ultimo caso si dovrebbe parlare più propriamente di un fallimento traduttivo, perché «la relativa debolezza della parafrasi letterale non consiste nella sua eventuale logorante prolissità o nella sua insulsa esplicitezza: la parafrasi non riesce ad essere una traduzione perché non riesce a rendere l'intuizione che era offerta dalla metafora» (Black 1954, p. 46).
Molte polisemie possono essere mantenute nella lingua d'arrivo grazie alla prima strategia traduttiva. Per esempio, il termine "ala", che può essere usato per indicare sia l'ala di un volatile, sia l'ala di un edificio, può essere espresso in inglese sempre con il termine *wing*.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Oppure il termine italiano "corsia", che può riferirsi sia alla corsia di una piscina sia a quella di una carreggiata autostradale, può essere tradotto con il termine inglese *lane* in tutti e due i casi. Così, ancora, anche il termine italiano "appendice", usato sia nel senso anatomico sia in quello bibliografico, può essere reso in inglese con lo stesso termine: *appendix*.

Altre polisemie non trovano invece nella lingua di arrivo un termine che possa esprimere entrambe i sensi racchiusi – per così dire – nel termine di partenza. Di conseguenza il traduttore è costretto a scegliere termini diversi per i sensi diversi del termine originale e di quello da sostituire. È il caso ad esempio del termine italiano "appello", usato per indicare sia un esame sia una richiesta di aiuto. Nel primo senso del termine viene tradotto usualmente con il termine inglese *(exam) session*, che non può essere utilizzato anche per l'altro senso del termine "appello", per cui si ricorre per sostituzione al termine inglese *call*. Allo stesso modo, il termine italiano "ferri", che possono essere sia da maglia, sia da chirurgo, trova in inglese due termini distinti *knitting needles* (ferri da maglia) e *surgical instruments* (ferri da chirurgo). Un altro esempio è il termine "barra", tradotto in inglese con il termine *bar*, se ci riferisce alla barra di metallo, e con il termine *slash*, se ci si riferisce alla barra come segno grafico.

Non sempre il traduttore è in grado di trovare nel testo di partenza abbastanza informazioni che gli consentano di tradurre o sostituire il termine di partenza con un termine nella lingua di arrivo (Bazzanella 2011). Si può incorrere in questo caso in fallimenti traduttivi. Per esempio il termine *pata* in spagnolo indica sia la zampa che la gamba di un animale. Se nel testo di partenza non ci sono abbastanza indizi sul senso in cui viene utilizzato il termine *pata*, non sapremmo se tradurlo in inglese con il termine *paw* (zampa) o *leg* (gamba). In modo simile, anche per il termine inglese *fish* (pesce), ci si richiede di sapere se stiamo parlando di un pesce vivo (*pez*) o di un pesce morto (*pescado*), per poterlo tradurrre in spagnolo; oppure il termine italiano "nipote", necessita la conoscenza della relazione di parentela tra le persone coinvolte per sapere se tradurlo, ad esempio in francese, con il termine *nièce* (nipote di zio) o *petite-fille* (nipote di nonno). A volte informazioni così dettagliate non sono contenute nel testo di partenza, così che il traduttore incorre in un fallimento traduttivo, in una parafrasi o perfino all'invenzione che introduce nel testo di arrivo elementi assenti nel testo originale!

Ritroviamo queste tre strategie traduttive anche nel caso di traduzione delle metafore lessicalizzate. Si possono trovare infatti termini come "decollo" per cui vengono preservati, nella traduzione in inglese *take-off*, sia il senso letterale (decollo di un aereo), sia quello figurato (decollo di un'iniziativa). Altri esempi sono il termine "ondata", tradotto in inglese con il termine *wave* sia nel senso letterale (ondata del mare), sia in quello figurato (ondata di gente), e il termine "quadretto", tradotto con *picture* sia nel suo senso letterale (immagine con cornice), sia in quello figurato di quadretto (familiare). Nel caso della prima strategia traduttiva, le metafore lessicalizzate si comportano in modo molto simile alle polisemie nella traduzione, probabilmente perché concetti o schemi di concetti molto simili si ritrovano condivisi dalle lingue di partenza e di arrivo.

Tuttavia, altre metafore lessicalizzate presentano delle specificità nella seconda strategia traduttiva, pur obbligando il traduttore ad una scelta traduttiva di sostituzione come nel caso delle polisemie. Nel caso delle metafore lessicalizzate però, il traduttore è costretto a cambiare immagine evocata dal significato letterale, a causa del lessico specifico della lingua di arrivo. Per esempio, il termine "abbozzo", che nel suo significato letterale trova un equivalente nei termini inglesi *sketch* o *outline*, viene tradotto con *ghost* (fantasma) nel caso si usi la metafora lessicalizzata "abbozzo di un sorriso" (*ghost of a smile*). Un disegno e un fantasma non evocano esattamente la stessa immagine: il traduttore è costretto dunque dal lessico della lingua d'arrivo a evocare un'immagine diversa da quella evocata dal testo originale. Ritroviamo le stesse conseguenze traduttive in altri casi di metafore lessicalizzate, come ad esempio il termine "aggancio", tradotto letteralmente con il termine inglese *link* e con *contact* nel senso figurato di "aggancio politico", o il termine "forte", tradotto letteralmente con il termine inglese *strong* e in modo figurato con il termine *loud* (rumoroso), per indicare ad esempio la velocità del battito del cuore. Altre metafore lessicalizzate incorrono invece in fallimenti traduttivi oppure il traduttore deve far ricorso alla parafrasi per poterle rendere nel testo di arrivo. È il caso ad esempio del termine "paletto" (tradotto letteralmente con *stake*, *pole* o *peg*), parafrasato con *strict limit* nel caso dell'uso figurato di "paletto" come "restrizione", oppure del termine "capitolo" (tradotto letteralmente con *chapter*), ma parafrasato con *driving force* nel caso dell'uso figurato di "capitolo" come "motivazione".

4. Specificità della traduzione delle metafore

Newmark (1981) ha dimostrato che le metafore morte o lessicalizzate sono più traducibili letteralmente rispetto alle metafore vive, sebbene la traducibilità dipenda dal tipo di testo in cui la metafora appare: le metafore morte devono infatti essere "risuscitate" in testi espressivi, dove il ruolo dell'immaginazione è più importante, e sostituite piuttosto con immagini "equivalenti" nella lingua d'arrivo (Ervas 2008, 2011). Inoltre, recenti studi su corpora (Federici, Gola, Ruimy & Wade 2012), mostrano come la traduzione delle metafore non dipenda solamente dal tipo di testo ma anche dalla ricchezza e dalla precisione della conoscenza lessicale.

Un esempio di metafora viva che ben illustra il problema è discusso da Paola Capriolo a proposito della traduzione del suo racconto "Lettere a Luisa" contenuto nel suo primo libro *La grande Eulalia* (1988), «il cui pro-

tagonista, un vecchio cattivissimo segregato in una fortezza, stabilisce una sorta di identificazione psicologica con un ragno che ha catturato e tiene rinchiuso in una scatola di carta. Entrambi sono prigionieri, entrambi possiedono l'istinto crudele del predatore» (Capriolo 2002, p. 137). Il protagonista vede tuttavia un'analogia anche con Luisa, una donna che ama in modo ossessivo, e il rapporto del ragno con la mosca, tenta cioè di attrarre a sé Luisa, così come il ragno tesse la tela per catturare la mosca. Il termine "ragno" diventa improvvisamente una metafora viva: ma come tradurla in altre lingue mantenendo esattamente l'immagine delle relazioni umane evocata dall'analogia del rapporto fra ragno e mosca? In francese, il termine "ragno" è tradotto con un termine femminile: *araignée*, così come il termine *mouche* (mosca). Si perde nella traduzione l'immagine del rapporto uomo-donna. Inoltre, la scelta di tradurre "mosca", in francese, con un'altra metafora, quella del prigioniero (*mon prisonnier*), non rende conto del vissuto psicologico dell'uomo, prigioniero nella fortezza come il ragno nella scatola. Anche in lingua tedesca, il termine "ragno" è tradotto con un termine femminile: *die Spinne*, così come il termine *die Fliege* (mosca), viene meno l'immagine dei rapporti umani creata dalla metafora del ragno e della mosca, essendo entrambi i termini femminili.

Da questo esempio e dalla rassegna proposta nel paragrafo precedente emergono dunque alcune specificità relative alla traduzione delle metafore utili a far luce da un lato su problematiche della traduzione in generale e dall'altro su peculiarità delle metafore rispetto ad altri tipi di espressioni figurate o polisemiche. Nelle teorie della traduzione si trovano due approcci generali: le prospettive che fanno ricorso a una rappresentazione intermedia, comune e a-linguistica tra due lingue (interlingua, Hutchins, 1986) e le prospettive linguistico-lessicali in cui si cercano regole di allineamento e trasformazione di parole in altre parole (Nagao 1984, Brown 1999, Turcato *et al.* 1999). Nessuno di questi due approcci è sufficiente e a risolvere il processo di traduzione di un'espressione metaforica, se la metafora è stata ideata "on the fly", sulla base dell'uso di parole e concetti letterali, per la prima volta, come nel caso delle metafore vive.

Per una buona traduzione di espressioni non letterali idiomatiche o convenzionalizzate una conoscenza lessicale è indispensabile (Ruimy & Gola 2006). Anche la traduzione delle metafore vive dipende in larga misura dalla ricchezza e dalla precisione della conoscenza lessicale. Non sarebbe possibile capire una frase come "Internet è stato uno tsunami per l'editoria", senza avere conoscenza del significato lessicale della parola "tsunami". Rimane però da chiedersi se rispetto ai casi di polisemia vi sia una specificità nella traduzione delle metafore vive. Nell'ipotesi che proponiamo la risposta è positiva. Nelle polisemie e nelle metafore consolidate negli usi lessicali e negli schemi concettuali sottostanti, infatti, ci sono delle corrispondenze a loro volta consolidate dalla consuetudine, per le quali non c'è necessità di uno sforzo di innovazione e immaginazione nella traduzione. Discostarsi dagli equivalenti transculturali, anzi, violerebbe le aspettative del lettore/interlocutore. Si presenta dunque un continuum di casi traduttivi, ma sono soprattutto le metafore vive che si prestano più facilmente a fallimenti traduttivi o a vere e proprie creazioni nella lingua d'arrivo. Un aspetto che invece sembra tipico delle metafore vive è proprio il rapporto fra lessico e immaginazione. Come dimostrano i casi di traduzione analizzati, immaginazione e lessico sono interrelati e indispensabili alla comprensione delle metafore nella nostra lingua, così come in quelle altrui.

Ringraziamenti

Il presente saggio è stato pensato e scritto insieme, tuttavia, per motivi meramente accademici, Francesca Ervas si è occupata dei parr. 2 e 3 ed Elisabetta Gola dei parr. 1 e 4. Un ringraziamento particolare va a Carla Bazzanella, Massimo Sangoi e i revisori anonimi per i suggerimenti che ci hanno portato a migliorare i contenuti del nostro lavoro.

Bibliografia

Aristotele, *Poetica*, intr. e note di Diego Lanza, testo greco a fronte, Rizzoli, Milano, 1987.

Aristotele, *Retorica*, in Opere, 4 vol., Laterza, Bari, 1973. [Ed. greca: *Art of Rhetoric*, translated by J. H. Freese, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1959].

Bazzanella C. 2011. Indeterminacy in Dialogue, *Language and Dialogue*, 1:1: 21-43.

Black, M. 1954. *Metaphor*, pubblicato originariamente in *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, pp. 273-294; poi in *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca-London 1962, pp. 25-47; ora tradotto in italiano in Black 1983, 41-66.

Black, M. 1962. *Models and Archetypes*, pubblicato originariamente in *Both Human and Humane,* a cura di C.E. Boewe (Philadelphia 1960); poi in *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca-London 1962, pp. 219-243; ora tradotto in italiano in [Black, 1983, 67-95].

Black, M. 1979. *More about Metaphor*, apparso originariamente in *Dialectica*, vol. 31, n. 3-4 (1977); è ora tradotto in italiano in *Modelli Archetipi Metafore*, Pratiche Ed., Parma

Brown R. D. 1999. *Example-based machine translation*, disponibile al link: http://www.cs.cmu.edu/afs/cs.cmu.edu/user/ralf/pub/WWW/ebmt/ebmt.html.

Cacciari C. 1991. *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Capriolo P. 1988. *La grande Eulalia*, Feltrinelli, Milano.

Capriolo P. 2002. Tradurre. In *Comunicare, letterature, lin-*

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

gue, Annali dell'Istituto Trentino di Cultura, 2/2002, Il Mulino, Bologna: 135-147.

Carston R. - Wearing C. 2011. Metaphor, hyperbole and simile: A pragmatic approach, *Language and Cognition*, 2: 283-312.

Carston R. 2002. *Thoughts and Utterances: The Pragmatics of Explicit Communication*, Oxford University Press, Oxford.

Carston R. 2010. Metaphor: ad hoc concepts, literal meaning and mental images. *Proceedings of the Aristotelian Society* 110(3): 295-321.

Condillac E.B. de 1746. *Essai sur l'origine des connoissances humaines,* in *Oeuvres*, Puf, Paris, 1947. Trad. it., *Saggio sull'origine delle conoscenze umane*, in *Opere*, Utet, Torino, 1976.

Davidson D. 1978. *What Metaphors Mean*, in «Critical Inquiry» 5, pp. 31-47. Ttrad. it. *Che cosa significano le metafore*, in *Verità e interpretazione*, il Mulino, Bologna, 1994: 337-360.

Deignan A. 2005. *Metaphor and corpus linguistics*, John Benjamins, Amsterdam.

Delaney C. 2004. *Investigating culture. An experiential introduction to anthropology*, Blackwell, Malden, Mass.

Ervas F. 2008. *Uguale ma diverso. Il mito dell'equivalenza nella traduzione*. Quodlibet, Macerata.

Ervas F. 2011. *Equivalenza ed adeguatezza pragmatica nella traduzione*, in S. Dal Maso – S. Massariello (eds.), *I luoghi della traduzione*, Bulzoni, Roma: 53-64.

Federici S., Gola E., Ruimy N. e Wade J. 2012. Automated Translation between lexicon and corpora. *HumanaMente. Journal of Philosophical Studies*, 23: 61-82.

Ferretti F. 1998. *Pensare vedendo. Le immagini mentali nella scienza cognitiva*. Carocci, Roma.

Gernsbacher M.A, Keysar B., Robertson R.R. & Werner N.K. 2001. The role of suppression and enhancement in understanding metaphors, *Journal of Memory and Language*, 45: 433-450.

Glucksberg S., Newsome M.R. & Go1dvarg Y. 2001. Inhibition of the literal: filtering metaphor irrelevant information during metaphor comprehension, *Memory and Symbol*, 16: 277-294.

Hutchins J. (1986) *Machine Translation: Past, Present, Future*. Ellis Horwood Series in Computers and their Applications, Chichester, Ellis Horwood.

Indurkhya B. 2012. *Towards a Model of Metaphorical Understanding*, in E. Gola – F. Ervas (eds.), *Metaphor and Communication*, John Benjamins, Amsterdam, submitted.

Kövecses Z. 2005. *Metaphor in Culture. Universality and Variation*, Cambridge University Press, Cambridge.

Lakoff G. - Johnson. M. 1980. *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.

Larson M.L. 1984. *Meaning-based Translation: A guide to cross-language equivalence*, University Press of America, New York & London.

Nagao, M., 1984, *A framework of a mechanical translation between Japanese and English by analogy principle*, "Artificial and Human Intelligence: edited review papers at the International NATO Symposium on Artificial and Human Intelligence sponsored by the Special Programme Panel held in Lyon", France, October, 1981, Elsevier Science Publishers, Amsterdam: 173-180.

Newmark P. 1981. *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford.

Quintiliano M.F. 96. *Institutio oratoria*. Trad. it. *L'istituzione oratoria* a cura di R. Faranda e P. Pecchiura, voll. 2,UTET, Torino, 1979.

Rubio Fernandez P. 2005. *Pragmatic processes and cognitive mechanisms in lexical interpretation: the on-line construction of concepts*, PhD thesis, University of Cambridge.

Rubio Fernandez P. 2007. Suppression in Metaphor Interpretation: Differences between Meaning Selection and Meaning Construction, *Journal of Semantics*, 24: 345-371.

Ruimy N. - Gola E. 2006. Traduzione automatica e processi di comprensione: il lessico. In R. Pititto e S. Venezia (a cura di), *Tradurre e comprendere. Pluralità dei linguaggi e delle culture*, Atti del XII congresso nazionale della Società Italiana di Filosofia del Linguaggio, Aracne, Roma, 2006: 291-306.

Stern J. *2006. Metaphor*, *literal*, *literalism*, *Mind and Language*, 21: 243-279.

Tirkkonen-Condit S. 2001. "Metaphors in translation processes and products". *Quadernos. Revista de traducció* 6: 11-15.

Turcato D., P. McFetridge, F. Popowich, e J. Toole 1999. *A unified example-based and lexicalist approach to machine translation*, "Proceedings of the 8th International Conference on Theoretical and Methodological Issues in Machine Translation (TMI '99)", Chester.

Vico G. 1744. *La scienza nuova*, Rizzoli, Milano, 1988.

Continuo intuizionistico e percezione visiva. Applicazioni del modello teorico di Michael Dummett alle configurazioni spaziali

Alessandro Ferrari

1. Introduzione

Nel presente saggio mi propongo di indagare come l'accoglimento del modello del continuo matematico intuizionistico sviluppato in alternativa al modello classico comporti una revisione del modo in cui debbono essere intesi e concettualizzati i dati della percezione visiva.
L'adozione di una concezione intuizionista, piuttosto che classica, del *continuum* matematico impone di considerare le grandezze fisiche come non specificabili per mezzo di numeri reali. Assumendo che posizione spaziale, distanza, estensione possano essere trattate alla stregua di grandezze fisiche[1] – e che quindi possano essere espresse da valori numerici – l'impossibilità in linea di principio di completare il processo che determina il valore di una qualsivoglia grandezza fisica ha ripercussioni notevoli sul nostro modo di concepire la natura dei dati della percezione visiva.
Mi sforzerò di indicare alcune di queste ricadute teoriche:
1) punti e linee si rivelano essere entità puramente teoriche. Nel campo sensoriale esse vengono sostituite da approssimazioni costituite da intervalli il cui grado di accuratezza può essere accresciuto ad ogni successiva misurazione, ma mai in modo definitivo. Sarebbero pertanto *concettuali* e *semantici*, e non fisici o metafisici, i vincoli imposti alla struttura della percezione visiva: la tesi secondo cui gli 'oggetti' visivi possono esibire tratti specifici non determinabili neppure in linea di principio mediante l'osservazione, la misura e il calcolo darebbe quindi luogo ad una impossibilità *concettuale*;
2) la continuità spazio-temporale delle componenti qualitative e quantitative (*natura non facit saltum*) di ciò che si dà attraverso la visione non è un aspetto della realtà che ci viene rivelato dall'indagine scientifica e dalle leggi fisiche, ma una caratteristica irrinunciabile della nostra concezione – l'unica che a noi è data di avere – di ciò in cui consiste la posizione spaziale di un oggetto in un tempo dato;
3) i contatti tra gli oggetti materiali non possono essere rilevati osservandone la posizione reciproca, dal momento che non sarebbe mai possibile stabilire se due superfici si toccano in – per noi inattingibili – punti spaziali rappresentati matematicamente da numeri reali. Soltanto registrando un'interazione che si manifesti nella variazione di una quantità fisica conservata è possibile verificare che un contatto fisico tra corpi ha avuto luogo.
Nelle pagine che seguono proverò a esplicitare sul piano del modo di concepire i dati della percezione visiva alcune delle conseguenze che deriverebbero dall'adozione del modello intuizionistico del continuo matematico, così come è stato sviluppato in alternativa al tradizionale modello classico da alcuni filosofi della logica e della matematica ed in particolare nell'opera di Michael Dummett.
Supponiamo pertanto di accogliere una concezione epistemica della verità, in armonia con gli assunti della semantica giustificazionista elaborata dal filosofo di Oxford. Nell'ipotesi in cui vengano accolti gi argomenti portati a sostegno di tale teoria semantica, dovremmo respingere non solo alcuni principi inferenziali della logica classica (quali la legge del terzo escluso e della doppia negazione), ma anche l'immagine della realtà che secondo Dummett ci verrebbe imposta dalla semantica classica. Dovremmo così accettare l'idea che la realtà sia assai meno determinata di quanto sarebbe disposto a sostenere un filosofo realista, che aderisce ad una concezione della verità indipendente dalla nostra capacità di giustificare le proposizioni che di volta in volta si offrono alla nostra valutazione semantica. La realtà, sostiene il giustificazionista, si estende fino a dove i nostri mezzi di conoscenza consentono di arrivare. E la nozione stessa di verità viene illuminata dalla nozione di giustificazione, vale a dire dal modo in cui le nostre capacità di discernimento, misurazione e verifica consentono ad agenti cognitivi quali siamo di istituire i procedimenti di validazione delle nostre pretese conoscitive[2].
Non è mia intenzione presentare in questa sede le caratteristiche di questa complessa teoria semantica[3]. Mi limiterò ad ipotizzare "per amore della discussione" la correttezza di tale modello al solo scopo di trarne alcune conseguenze che mi sembrano particolarmente rilevanti per la filosofia della percezione. Oggetto del presente saggio sarà perciò non la correttezza delle tesi semantiche giustificazioniste e delle tesi circa lo status dei dati percettivi, ma il legame di implicazione che si dà tra di esse. Il carattere 'sperimentale' di questo studio passa anche attraverso la seguente considerazione: chi volesse costruire una critica nei confronti del giustificazionismo semantico potrebbe portare evidenze in conflitto con le sue conseguenze, costringendo il giustificazionista a rivedere i suoi assunti. Nel caso in cui il realista classico disponesse di basi sufficientemente forti

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

per scartare come erronee queste conseguenze, disporrebbe infatti di un argomento in grado di refutare il giustificazionismo semantico.

Ma in questo saggio non esaminerò tale possibilità, né prenderò posizione a favore della tesi giustificazionista o contro di essa. Mi limiterò a delineare alcune delle conseguenze che discendono dall'adozione del modello intuizionistico. Seguendo questa strategia le tesi intuizionistiche vengono qui presentate con valore di modello condizionale, e non come *il* modello corretto.

Un obiettore un po' scettico potrebbe poi chiedere come una tesi di filosofia della matematica (proprio perché relativa alla natura del continuo matematico) possa applicarsi alle modalità attraverso le quali vengono concettualizzati gli output dell'esperienza visiva.

Perché mai un modello del continuo matematico piuttosto che un altro dovrebbe avere a che fare con i procedimenti cognitivi che mettono capo alla fomazione delle configurazioni spaziali che si danno alla nostra esperienza? Come può la scelta derivante dall'adottare uno dei differenti modelli antagonisti del continuo matematico riflettersi sul modo in cui devono essere concepite le forme generate della visione?

Nella prospettiva di Dummett, che propone un'interpretazione semantica in armonia con il modello intuizionistico, proprietà come la posizione spaziale, la distanza e l'estensione sono qualità alle quali è possibile assegnare un valore soltanto mediante operazioni di misurazione – elementari o complesse che siano[4]. Tale valore darebbe espressione matematica alla proprietà di volta in volta presa in considerazione e una proprietà 'visiva' potrebbe così essere considerata a tutti gli effetti una *quantità* fisica, al pari della quantità di moto o della carica elettrica di una particella.

Naturalmente per determinare una qualsiasi grandezza dobbiamo fare ricorso ad operazioni di misurazione. Queste generano sequenze numeriche, vale a dire successioni di valori ciascuno dei quali determinato in esito all'esecuzione di uno dei passi che vanno a costituire la procedura di misurazione. Via via che la grandezza viene determinata con maggiore precisione, l'osservatore disporrà di una sequenza di numeri razionali sempre più estesa. Tuttavia, ad ogni passaggio della procedura, avremo sempre e soltanto un segmento parziale della sequenza.

Quando tale assegnazione avviene mediante comparazioni di distanze, essa rappresenta un momento necessario nell'ascrizione di proprietà alle configurazioni primitive che si danno attraverso la visione – essendo tali configurazioni "oggetti" collocati nel continuo visivo, o meglio nel continuo spazio-temporale così come si dà attraverso la percezione visiva.

Pertanto è lecito sospettare che l'adozione di un modello piuttosto che l'altro *influenzi in modo decisivo* la forma concettuale che diamo a quei dati. Disponiamo di concetti specifici per rendere conto di quanto ci viene offerto mediante la visione. Essi, potrebbe sostenere l'intuizionista, sono l'unica via che abbiamo per formarci una conoscenza *fondata* degli oggetti visivi. E l'applicazione di tali concetti può essere mediata da operazioni di misurazione e di calcolo.

Non va ignorato che la percezione non è per intero riducibile alla misurazione. Quest'ultima richiede caratteristiche di oggettività e di intersoggettività particolari, che solo la disponibilità di strumenti di misurazione garantisce. Quanto sosterò nel presente saggio vale solamente per quelle forme di analisi dei dati percettivi che possono essere ascritte a tutti gli effetti alla categoria delle misurazioni (fermo restando che vi sono stadi ed aspetti dell'osservazione estranei ad essa).

Va detto inoltre che i concetti si applicano alle configurazioni primitive della percezione visiva e che queste sono da molti considerate superfici preconcettuali, non ancora influenzate da conoscenze e credenze[5]. In questa prospettiva il possesso di tali concetti si limiterebbe ad essere condizione della presa in considerazione di tali dati di base ai fini dell'elaborazione categoriale degli oggetti visivi. Nella teoria della visione la spinosa questione del contenuto non concettuale della percezione viene spesso così presentata: nella misura in cui i concetti sono tipicamente considerati i costituenti atomici delle credenze, dire che la visione primaria è impermeabile alle credenze equivale ad affermare che essa elabora informazioni senza sfruttare concetti e conoscenze[6].

Se quindi aderissimo all'idea secondo cui vi è un'elaborazione pre-concettuale delle informazioni visive, dovremmo ammettere che le conseguenze del modello intuizionistico che presenterò nelle prossime sezioni valgano unicamente per il *vedere epistemico*, che attiene al riconoscimento degli oggetti ed alle descrizioni dell'output della percezione visiva. Quel che sta al di sotto del confine superiore della visione non ne verrebbe interessato.

Ma al costruttivista queste tesi non possono che apparire altamente problematiche. Per chi sviluppa gli assunti intuizionistici in ambito non matematico, il piano della visione semplice non è sufficiente per poter parlare di oggetti e di configurazioni primitive di superficie. Nella misura in cui viene accolta la prospettiva costruzionista non risulta intelleggibile alcun pensiero o discorso che non sia mediato da specifici criteri di riconoscimento e quindi da concetti. Per poter prendere in considerazione superfici e forme dovremmo perciò disporre di concetti elementari che ci consentano di modellizzarle. Chi aderisce alla semantica giustificazionista difficilmente potrà esimersi dall'accogliere una concezione costruttivista per quanto concerne gli "oggetti" della percezione. Quanto si dirà nelle succesive sezioni è condizionato anche a tale assunzione teorica - che qui mi limito soltanto a segnalare[7].

2. I numeri reali ed il continuo matematico

Sul piano intuitivo per identificare un numero reale si

è soliti suggerire una corrispondenza biunivoca tra esso ed un punto su di una linea retta avente una certa origine.

L'insieme dei numeri reali è costituito da numeri decimali qualsiasi e presenta la caratteristica della *continuità*: ogni insieme superiormente limitato A di numeri reali ha sempre un estremo superiore (un minimo numero maggiore di – o uguale a – tutti i numeri di A).

I valori forniti dal procedimento che genera la sequenza numerica non sono sempre governati da un algoritmo che li determina in modo scontato. Possono essere legati ad eventi di misurazione imprevedibili e generati mediante libera scelta – vale a dire senza che sia dato un *pattern* di generazione che consenta di predeterminare la sequenza in ogni sua più remota parte.

Per meglio comprendere come la concezione intuizionistica del continuo dei numeri reali si discosti da quella classica provo a riprendere alcune considerazioni di Dummett (2003). In tale saggio l'autore sottolinea come nel modello classico la nozione primitiva sia quella di numero reale, la linea del continuo sia costituita a partire dai singoli numeri reali e la continuità venga concepita nei termini della relazione d'ordine tra i numeri reali di cui è composta.

Tale relazione d'ordine presenta le proprietà della linearità, della densità (per la quale dati due numeri reali qualsiasi tra i due ve ne è sempre un terzo) e della completezza. La densità è la caratteristica che ci interessa maggiormente.

Per chi aderisce alla concezione inuizionistica, che pur essendo stata sviluppata in ambito matematico ha potenzialmente come dominio tutte le aree dela realtà – e che è alla base del costruttivismo matematico – un numero reale è costituito da una sequenza di numeri razionali che soddisfa la condizione di convergenza di Cauchy. Una sequenza che soddisfa tale condizione è una sequenza di numeri razionali tali che, per qualsiasi distanza $1/k$, possiamo trovare con mezzi effettivi un elemento r_n tale che ogni termine successivo (nella sequenza) r_m dista da esso meno di $1/k$ – ovvero un r tale che per quanto il valore di k possa essere grande si dà $| r_n - r_m | < 1/k$.

Si ritiene pertanto che il limite su cui la sequenza converge è il numero reale e che la sequenza di Cauchy *generi* il numero reale su cui converge. Tale posizione è parte costitutiva della citata posizione costruttivista, secondo la quale le entità numeriche sono costrutti generati unicamente dai nostri procedimenti di calcolo[8].

Si può notare come in tale sequenza gli elementi che la compongono diventino arbitrariamente vicini l'uno all'altro quanto più la sequenza avanza (posto che l'avanzamento sia costituito dal crescere del valore assegnato a k). Più precisamente, data una distanza $1/k$, per quanto piccola, vi sono infinite coppie di numeri razionali che distano gli uni dagli altri meno di quanto indicato da quella distanza[9].

Il procedimento che genera una sequenza, essendo quest'ultima potenzialmente infinita, costituisce un processo che non può essere portato a termine e che non ha senso rappresentare come un processo che possa in ogni caso essere completato. Pur non essendovi limiti di principio al grado di accuratezza con cui può essere calcolato il valore che ha la sequenza ad un certo punto dell'espansione decimale, la determinazione del valore è suscettibile di stime via via più precise. Ma essendo la sequenza infinitamente percorribile, il procedimento rimane sempre aperto.

Sulla forma che assume la sequenza, e sul numero reale irrazionale che essa va a costituire, si può dire quanto segue: essa è una sequenza infinita, in cui ogni numero razionale che concorre a formarla, costituisce un *troncamento*, un *frammmento iniziale* – come tale provvisorio – dell'espansione decimale complessiva. Ogni passo del processo che produce la sequenza genera un termine, dato da un numero razionale, che altro non è se non la provvisoria approssimazione del numero reale che vorremmo determinare.

Una delle conseguenze che deriviamo dalle considerazioni appena fatte è che tutto ciò che vale per l'intera sequenza vale in ragione di quel che può essere stabilito per *tutti* i termini della sequenza. Pertanto non si può stabilire che qualcosa vale per l'intera sequenza, a meno di non disporre di criteri che pongano restrizioni a priori alle proprietà di qualsivoglia elemento di essa. Questo perché essendo gli elementi infiniti non possiamo esaminarli uno per uno, ispezionando ogni singolo segmento[10].

Potremmo inoltre non essere in grado di stabilire se due numeri reali siano lo stesso numero. Il carattere infinito del procedimento con cui viene sviluppata l'espansione decimale non ci garantisce che ad un certo punto rileveremo valori diversi nelle due sequenze generate nel modo sopra specificato. E tuttavia rimane sempre aperta la possibilità di una divergenza di tali valori[11].

3. Applicazione dei modelli ai dati della percezione visiva

Per localizzare nello spazio visivo un oggetto abbiamo bisogno di determinare le relazioni di distanza che esso intrattiene con altri oggetti visivi[12]. In altre parole abbiamo bisogno di comparare distanze. A livello elementare ciò avviene mediante un raffronto operato per mezzo di un campione fisico che possa costituire una unità di misura all'interno di un rudimentale sistema di riferimento (quale un sistema di assi cartesiani opportunamente costruito).

Pertanto la posizione spaziale può essere considerata (anche) una grandezza a cui è possibile associare un valore numerico specifico.

Posto che le operazioni nelle quali si sostanzia la misurazione di una grandezza siano quelle appena indicate, che cosa, dal punto di vista matematico, esprime la posizione spaziale di un oggetto visivo?

Dal punto di vista operativo si tratterà di una *n*-upla di

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

numeri reali, dove *n* indica il numero delle dimensioni spaziali. Ogni numero reale sarà dato da una sequenza di numeri razionali ciascuno dei quali viene determinato a seguito di una operazione di misurazione. Ed ogni operazione costituisce un passo della procedura complessiva volta a determinare la grandezza della quantità in questione.

È parte della nostra *esperienza epistemica*, tanto per il modello classico quanto per quello intuizionistico, che una grandezza non può essere specificata se non come valore all'interno di un intervallo che ha come estremi numeri razionali.

In ogni fase della procedura non vi è, almeno in linea di principio, alcun limite al grado di accuratezza della stima: nella fase successiva il valore può essere determinato all'interno di un intervallo più breve di quello precedentemente determinato.

Il valore della posizione spaziale, per esempio, è costituito sempre da una sequenza (infinita) di numeri razionali, ciascuno dei quali determinato in esito ad un'operazione di misurazione rispetto ad una unità di misura data:

– ad ogni passo della procedura di misurazione, abbiamo come risultato un valore che costituisce l'affinamento di quello determinato nel precedente passo e una semplice approssimazione rispetto a quello successivo;

– ogni singola misurazione che compone la procedura complessiva può essere effettivamente eseguita o semplicemente suscettibile di essere compiuta (nel caso in cui volessimo rinunciare ad avanzare);

– la determinazione della collocazione precisa di un oggetto visivo (dove per precisa si intende l'essere specificato da numeri reali che forniscono la misura) è un procedimento infinito, che *in linea di principio* non potrà mai essere completato.

La dimensione di incertezza che caratterizza ogni misura di una grandezza è un fenomeno ben noto in teoria della misurazione. Il problema che ci poniamo in questa sede è quale sia l'interpretazione filosofica corretta da dare alla natura intrinsecamente indeterminata dei valori che ci vengono consegnati ad ogni misurazione[13].

Se adottassimo il modello classico del continuo ogni grandezza potrebbe essere espressa – almeno idealmente – mediante un valore preciso, vale a dire da un valore indicato da un *numero reale* specifico e determinato in ogni parte del suo infinito sviluppo decimale. A causa dei limiti propri delle nostre capacità di misurazione e di calcolo (in altre parole delle nostre abilità cognitive) non siamo in grado di determinare tale valore, ma la sequenza potrebbe comunque convergere su di un numero reale, come suo limite. L'adozione del modello classico consentirebbe così di dare descrizioni della realtà percettiva di cui non saremmo in grado di riconoscere il realizzarsi, poiché questo si darebbe al di là delle nostre capacità di discernimento. Almeno in linea di principio – sostiene il giustificazionista semantico – coloro che portano l'adozione del modello classico alle sue estreme conseguenze dovrebbero ritenere possibile che le grandezze fisiche abbiano un valore determinato al di là delle nostre finite capacità di misurazione.

La situazione è assai diversa se adottiamo il modello intuizionistico. Per l'intuizionista, tutto quel che possiamo determinare è un valore all'interno di un intervallo, che può essere stimato con certezza via via maggiore. L'intervallo entro cui si colloca il valore da specificare, per quanto piccolo, sarà dato dai due numeri razionali che ne costituiscono gli estremi.

Adottando il modello intuizionistico del continuo si è portati a ritenere che non ha senso rappresentare la sequenza di numeri razionali (generata dalla procedura di misurazione) come se avesse caratteristiche determinate indipendemente da quel che sappiamo o potremmo sapere in base alle nostre tecniche di misurazione. Da un punto di vista intuizionistico, poiché non è intelleggibile presentare come finito o passibile di essere completato un procedimento che è costitutivamente infinito (*i.e.* aperto), non siamo giustificati in alcun modo a pensare che i valori forniti dalle singole misurazioni di una stessa quantità fisica convergano necessariamente su un numero reale specifico, piuttosto che su un intervallo della linea reale che può essere stimato in modo sempre più preciso ma che non collassa mai su un punto determinato – l'immagine suggerita dagli intuizionisti è quella di intervalli inseriti l'uno nell'altro che vengono generati via via che avanziamo nell'accuratezza della stima.

Quali sono le conseguenze sul modo in cui concetti come quello di linea si applicano ai contenuti della percezione visiva?

Poniamo di voler stabilire quali punti del campo visivo appartengano ad una retta data, vale a dire quali punti soddisfino le condizioni necessarie per fare parte di essa.

Gli elementi dello spazio visivo sono specificati da valori via via più vicini alla retta ideale che non tracciamo, ma che consideriamo costruttivamente come termine di paragone per i primi. Qualsiasi punto, o frammento di dato visivo, è prossimo ad essa solo in modo approssimativo, vale a dire entro un certo grado di approssimazione (*i.e.* nell'ambito di un certo intervallo della nostra migliore approssimazione). Avremo pertanto sempre qualcosa che viene rappresentato da valori via via più vicini alla linea ideale, senza mai disporre della garanzia che esso vi appartenga.

Pertanto, non possiamo *tracciare o osservare* qualcosa come una linea retta i cui punti siano espressi da valori esatti, vale a dire da numeri reali coincidenti in relazione ad un'unità di misura e ad un asse di un ipotetico sistema di riferimento.

D'altra parte l'adesione all'impostazione intuizionistica ci costringe ad accogliere come parte della realtà unicamente quelle proprietà che possono essere determinare attraverso le nostre capacità sensoriali e le nostre tecniche di calcolo e misurazione.

Non abbiamo quindi criteri chiari per stabilire cosa nel campo visivo appartenga ad una linea data. Ma se è così non disponiamo di mezzi effettivi che ci consentano di riconoscere qualcosa come parte di quella linea. In altre parole non possediamo procedimenti cognitivamente accessibili che ci consentano di stabilire se le condizioni necessarie e sufficienti per appartenere ad una linea sono soddisfatte. Sembra quindi lecito dedurne che non abbiamo criteri d'identità definiti per applicare in modo matematicamente esatto il concetto di linea a ciò che si dà nello spazio visivo. Possiamo davvero parlare di linee presenti in tale spazio se neppure in linea di principio (idealizzando ragionevolmente le nostre capacità epistemiche) saremmo in grado di riconoscere nel nostro orizzonte visivo ciò che *è* una linea?
I concetti di linea e punto calati nello spazio visivo – pensiamo ai confini delle configurazioni di superfici nel campo visivo e agli angoli da essi formati – si presentano come limiti teoretici inattingibili, entità non attuali. *Cosa sono allora?* L'intuizionista suggerisce che esse sono entità teoretiche, oggetti matematici, vale a dire astrazioni che costituiscono un termine di raffronto costante ma puramente teorico per le forme e le configurazioni percettive.
Sarebbero pertanto costituenti ideali e non attuali della concettualizzazione che diamo dello spazio visivo, in altri termini costruzioni che realizziamo solo idealmente mediante i mezzi cognitivi (gli unici di cui disponiamo) con i quali apprendiamo a compiere le operazioni di misurazione e le valutazioni quantitative dei dati percettivi.
I valori delle proprietà più elementari degli oggetti visivi possono essere rappresentate matematicamente da sequenze non completabili (in quanto infinite) di termini numerici (vale a dire i numeri razionali) via via generate nel *matching* con le forme e le configurazioni primitive di superficie fornite dai processi percettivi. I valori sono sempre costituiti da intervalli – i cui estremi vengono rappresentati idealmente da numeri razionali.
In questa prospettiva, è nella *natura dei concetti* che usiamo per dare forma concettuale ai dati della visione che risiede l'*impossibilità* che gli "oggetti' visivi" esibiscano tratti precisi – indicati per mezzo di numeri reali – non specificabili neanche in linea di principio per mezzo delle tecniche di osservazione e di misurazione e dei procedimenti di calcolo e sperimentazione di cui disponiamo.
I *concetti geometrici più elementari* sono applicati agli oggetti visivi soltanto in via di approssimazione. Viene così meno la possibilità di parlare di essi come qualcosa di effettivamente riscontrabile nell'esperienza percettiva, se per riscontrabile intendiamo determinabile con assoluta precisione matematica.
I metodi effettivi di misurazione, di calcolo, di rilevazione percettiva plasmerebbero così i concetti con cui diamo forma matematica ai dati offerti dalla percezione visiva. I limiti a quel che possiamo conoscere di ciò che si offre attraverso la visione sarebbero perciò intrinseci e i dati della percezione visiva si inserirebbero in una struttura soggetta a vincoli che discendono dal modo in cui abbiamo imparato ad apprendere il mondo attraverso lo spazio visivo.
Per chi aderisce al modello classico il fatto che non sia possibile determinare il valore preciso di una grandezza (dove la precisione consiste nell'essere dato da un numero reale) dovrebbe discendere dalla natura dei contenuti della percezione, dai limiti nella precisione della misurazione[14] e da vincoli dettati da leggi di natura[15], dal momento che tale modello non esclude che la realtà presenti tratti perfettamente determinati al di là di quanto possiamo effettivamente conoscere. Per chi aderisce all'impostazione intuizionistica tale vincolo è invece dettato *a priori* dall'apparato di concetti (per quanto elementari) mediante i quali accediamo ai dati della percezione.
La differenza tra i due modelli risiede quindi nella diversità delle strategie con cui viene giustificata l'intrinseca impossibilità di specificare il valore di una grandezza mediante un numero reale.

4. Il fondamento del principio di continuità dei valori spaziali

Il principio "Natura non facit saltum" ha tradizionalmente ricevuto diverse interpretazioni: 1) come test di persistenza o "inerzia esistenziale" che opererebbe quale criterio di identità delle genuine entità materiali (quindi come parte di un criterio d'identità che avrebbe valenza ontologica[16]); 2) come legge di natura che ci viene consegnata dall'indagine scientifica della realtà fisica e che tuttavia rivela una caratteristica necessaria di essa – che come tale andrebbe incorporata all'interno di una compiuta descrizione metafisica[17].
In base a tale principio ogni variazione di una componente qualitativa o quantitativa di una grandezza fisica (poniamo di quel che si dà attraverso la visione, che è ciò che a noi interessa) avviene sempre con continuità. La grandezza può essere costituita dalla posizione spaziale ed il mutamento può essere dato dal suo cambiamento nel tempo.
Dati due valori che esprimono una quantità nel corso del suo mutamento, per quanto essi siano vicini, è sempre possibile registrare un valore che può dirsi intermedio, vale a dire più vicino al primo di quanto non sia il secondo.
Ora domandiamoci se è possibile dare una fondazione concettuale a tale principio.
Ipotizziamo che possa esservi una discontinuità che viola il principio e che, per esempio, si dia un mutamento improvviso e discontinuo di un tratto visivo di un oggetto.
Poniamo che un corpo esibisca nell'istante t0 una posizione spaziale avente in un ipotetico sistema di riferimento una coordinata con valore 3, e chiediamoci se essa possa assumere valori esclusivamente tra 1 e 2 in

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

qualsiasi altro istante temporale che sia maggiore o minore di istanti prossimi a t0.

Per quanto vicini al valore corrispondente a t0, gli istanti temporali che costituiscono l'intorno di t0 ammettono valori ancor più prossimi ad esso per i quali non sono ancora stati determinati i corrispondenti valori della posizione spaziale.

Dobbiamo quindi accettare che valori della posizione spaziale via via più prossimi a quella che l'oggetto assume in t0 lascino spazio a misurazioni successive potenzialmente in grado di rivelare valori di tale posizione in perfetta continuità con 3 in corrispondenza agli istanti che costituiscono l'intorno di t0.

Assumendo tale ipotesi dovremo ammettere due differenti possibili descrizioni:

1 – la posizione dell'oggetto è 3 in t0, ma assume valori tra 1 e 2 per qualsiasi tn che sia inferiore o superiore – anche minimamente – a t0;

2 – la posizione dell'oggetto ha valori continui con 3 per tutti gli istanti temporali continui a t0, che ne costituiscono l'intorno, senza dare luogo ad una discontinuità rispetto alla fascia di valori rappresentata da $1<p<2$, dove la variabile p indica la coordinata prescelta.

Dal punto di vista epistemico non vi sarebbe alcun modo di distinguere quale delle due descrizioni abbia avuto realizzazione fisica. Non disponiamo di alcun mezzo che ci consenta di stabilire se in un caso specifico si dia l'una o l'altra ipotesi.

Il modello del continuo classico ci consentirebbe quindi di dare della realtà che si offre alla percezione visiva una descrizione che potrebbe non avere alcuna realizzazione fisica *epistemicamente* rilevante. Tale descrizione (rappresentata alla prima ipotesi) potrebbe non corrispondere ad alcune distinzione epistemicamente significativa della realtà. Potremmo ipotizzare stati di cose differenti che neppure in linea di principio potremmo riconoscere come diversi, e il cui realizzarsi potremmo non essere in grado di verificare[18].

In base alla descrizione suggerita dal modello classico del continuo non avremmo una spiegazione corretta del perché dovremmo scartare una discontinuità del tipo ipotizzato. Ovvero, del perché ci sembra che ad escludere una discontinuità come quella ipotizzata sia la nostra concezione di ciò in cui consiste per un oggetto assumere una posizione spaziale. In una prospettiva strettamente epistemica, saremmo quindi tenuti a scartare il modello teorico come irrilevante?

Vi sono due possibilità:

a) possiamo sostenere che il principio ha natura unicamente epistemica. Sarebbero quindi i vincoli che presiedono alle nostre capacità percettive e cognitive a fondare il principio di continuità. Esso non avrebbe quindi alcuna risonanza ontologico-metafisica: non atterrebbe alla realtà quale è, ma a come ed entro quali limiti (percettivi ed inferenziali) la conosciamo. Come visto una simile spiegazione è dettata dall'adozione della concezione classica del continuo.

b) possiamo ritenere che il principio ha natura più profonda. I modi stessi in cui misuriamo, osserviamo, calcoliamo definiscono e forgiano i concetti, e questi ultimi impongono vincoli *a priori*. Non ha pertanto senso postulare una realtà determinata con precisione al di là di ciò che conosciamo o potremmo conoscere – vale a dire che potremmo giustificare obiettivamente, mediante procedimenti accessibili intersoggetivamente. Ma questo richiederebbe l'accoglimento di una concezione epistemica della verità che segue dall'adozione di una semantica giustificazionista. Esattamente quanto abbiamo assunto di fare in via d'ipotesi fin dal principio.

5. Contatto spaziotemporale e causalità

Vi è un'ulteriore conseguenza derivante dall'adozione del modello intuizionistico sul piano dell'analisi delle interazioni causali.

Se è vero che non saremo mai in grado, neppure in linea di principio, di rilevare la perfetta coincidenza spaziale di due superfici mediante l'osservazione, non saremo allora mai in grado di determinare se due oggetti si toccano, ovvero coincidano quanto a collocazione spaziale di una propria superficie.

La posizione spaziale di un oggetto visivo arbitrario assumerà sempre un valore collocato all'interno di un intervallo. Per quanto due oggetti visivi siano vicini l'uno all'altro, vi sarà sempre spazio per misurazioni successive potenzialmente in grado di rilevare una discrepanza di valori. Dal punto di vista epistemico la perfetta coincidenza, quanto a collocazione nello spazio, di punti, forme di configurazioni spaziali, è inafferrabile.

In termini matematici, per quanto una distanza tra due punti dello spazio visivo possa essere piccola, non possiamo escludere che potenzialmente possa esservi una divaricazione nell'espansione decimale delle due sequenze che ne forniscono il valore.

Avremo sempre e solo intervalli, che avranno anche sovrapposizioni parziali, ma non possono essere considerati costitutivi dei valori spaziali in gioco. Non ci consegnano quella coincidenza di superfici che cerchiamo per dare significato empirico al concetto di contatto spaziale.

Come è possibile verificare se due corpi si toccano in punti spaziali per noi inattingibili, in quanto rappresentati matematicamente da numeri reali epistemicamente inafferrabili?

Poniamo che affinché vi sia relazione causale tra eventi fisici si richieda continuità spazio-temporale tra di essi – e quindi tra gli oggetti fisici coinvolti.

Come possiamo verificare la sussistenza di una simile condizione (richiesta perché vi sia un'interazione causale) se, come abbiamo visto, proprio la continuità spaziale tra due oggetti visivi è epistemicamente inattingibile? Dovrebbe esservi qualcos'altro a consentire di determinare se un contatto spazio-temporale ha avuto luogo (o, all'opposto, di determinare se davvero vi è differenza nella collocazione spaziale di due punti, piuttosto che perfetta coincidenza).

Consideriamo per un momento le storie degli oggetti fisici come linee "mondane" nello spazio-tempo, quest'ultimo concepito come un *continuum* quadridimensionale (dal punto di vista matematico una varietà pluriestesa) la cui geometria soddisfa i requisiti fissati della modello dello spazio-tempo di Minkowski-Einstein[19].
Esse rappresentano la storia di un oggetto caratterizzata dall'invarianza (dalla conservazione) di una quantità fisica. Per quantità fisica deve intendersi qualsiasi grandezza suscettibile di valutazione matematica (la posizione spaziale di un oggetto, la sua velocità, la quantità di moto, la carica elettrica, e così via). Ed ogni punto, o meglio ogni oggetto nel continuo spazio-temporale, è portatore di un valore che esprime la grandezza della quantità fisica conservata[20].
Quando si verifica una variazione nella quantità fisica conservata di un oggetto, un cambiamento di una grandezza fisica, *si ha una interazione causale.*
Ma se vogliamo rimanere fedeli al *principio di località* – per cui deve esservi contiguità spazio-temporale tra eventi causalmente relati – allora dobbiamo supporre che vi sia stato davvero un contatto tra gli oggetti fisici convolti.
Pertanto l'unico modo di verificare se vi è stato un contatto tra due oggetti consisterebbe proprio nel registrare una variazione nella grandezza di una quantità fisica che *in base alle leggi di evoluzione causale* non avremmo potuto registrare, se non riconoscendo che vi è stata una interazione fisica tra i due corpi – interazione che, in base al principio di località richiede un contatto tra gli stessi.
Quindi, risaliamo all'esservi stato un contatto spazio-temporale tra due oggetti inferendolo dal mutamento di quantità fisiche che altrimenti sarebbero state invarianti (purché non vi siano stati altri fattori fisicamente prossimi al punto della variazione che avrebbero potuto causare l'evento dato dal mutamento in esame).
In conclusione, il contatto spaziale stesso consisterebbe proprio nell'esservi stata una variazione di una quantità fisica conservata. I criteri mediante i quali verifichiamo che vi è stato un contatto tra oggetti fanno necessariamente appello al riconoscimento di una simile variazione.
Ma tali criteri non hanno valore solo epistemico. Essi catturano il significato, e con esso la portata, della nozione di contatto fisico. Il modo in cui verifichiamo effettivamente un contatto spaziale definisce anche il *proprium* concettuale della nozione in esame. E il concetto stesso di contatto spaziale tra oggetti consisterebbe proprio nella variazione di una quantità fisica conservata, benché sotto certe restrizioni imposte dalla necessaria prossimità spaziale degli oggetti.
La morale da trarne sarebbe la seguente. C'è un'inversione nei rapporti di priorità eplicativa tra causalità e contiguità spazio-temporale. Non possiamo più richiedere, come presupposto alla verifica di una relazione causale, che vi sia un contatto tra due oggetti fisici. E questo perché registriamo un simile contatto soltanto quando rileviamo un'interazione causale (*i.e.* una variazione delle quantità fisiche altrimenti non prevedibile). Naturalmente le relazioni di prossimità tra gli oggetti giocano ancora un ruolo nell'accertamento delle relazioni causali, ma non nella forma della perfetta coincidenza spaziale tra gli oggetti presenti nel campo percettivo[21].

Note

1 [1] Nel § 3 proverò ad indicare in quali limiti tale assunzione, invero alquanto problematica, possa essere fatta.

2 Sul tema si veda Picardi (2008), *Presentazione* in Dummett (2008, pp. VII-XVII).

3 Su cui rinvio a Dummett (1991), Picardi (1994), Id. (2002).

4 Su questo possibilità si veda Dummett (2000a), in particolare alle pagine 510-515.

5 Sulla distinzione tra *visione semplice* e *visione epistemica* rinvio a Paternoster (2007, Cap. III).

6 *Ivi*, p.119.

7 Sulle varianti che può assumere il realismo e sui rapporti (di opposizione, ma anche di parziale sovrapposizione) che esso intrattiene con il costruzionismo in campo percettivo, si veda il Cap. II di Paternoster (2007).

8 Così sostiene Dummett (2000a, p. 510).

9 Una presentazione classica del modo in cui vengono "costruiti" i numeri reali viene offerta da Bridges (1994).

10 In tal senso si esprime Dummett (2000a, p. 513).

11 Il punto viene sottolineato da Dummett (2003), in particolare alle pp. 389 ss. Quanto detto pone comunque diversi problemi ai fini della specificazione dei criteri d'identità dei numeri reali, sebbene essi siano stati affrontati dal punto di vista tecnico-formale dall'intuizionismo. Su ciò rinvio nuovamente a Bridges (1994).

12 È tutt'altro che pacifico che quello presentato possa costituire anche un buon criterio d'identità per gli oggetti materiali. La problematicità del criterio viene messa in evidenza da Varzi (2007).

13 Che la quantità con cui viene rappresentato matematicamente il misurando non possa darsi nella forma di un valore preciso è un fatto ampiamente riconosciuto nella vasta leteratura offerta dalla teoria e dalla filosofia della misurazione. Nella *Guide to Expression of Uncertainty in Measurement* (2008) del Joint Committee for Guides in Metrology l'espressione "vero" apposta al valore di una quantità fisica viene considerata ridondante: non aggiunge nulla alla definizione della specifica quantità oggetto della misurazione ed alla nozione di risultato della procedura di misurazione – così al § D.35.
Nell'"International Vocabulary of Metrology" la coerenza con la definizione della quantità da misurare è tutto ciò che è necessario per catturare la nozione di "true quantity value" . E la conoscibilità del valore della grandezza è data solo all'interno di margini di approssimazione determinata dal grado di precisione degli strumenti usati e dall'accuratezza del procedimento . Su questo si veda il fondamentale *International Vocabulary of Metrology – Basic and general concepts and associated terms (VIM)* (2012), § 2.11, del Joint Committee for

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Guides in Metrology. Dal punto di vista filosofico si può ritenere che la metrologia e la scienza dell'incertezza si occupino essenzialmente di questioni di natura epistemica, e quindi dei modi in cui perveniamo a valori che sono il risultato di un'interazione tra dispositivi di misurazione ed elementi del mondo fisico. Ciò viene confermato dal fatto che nei testi citati l'unicità del valore della quantità presa in considerazione è considerata una possibilità meramente ideale ed inattingibile sul piano conoscitivo. Il significato da dare sul piano filosofico a questa inattingibilità è ciò che viene in gioco quando confrontiamo le conseguenze che si ricavano rispettivamente dall'adozione del modello classico e da quella del modello intuizionistico del continuo.

14 Un esempio di questo modo di vedere, proprio nel campo della localizzazione di quantità nel campo spaziale, viene offerto da Ochoa, Ceberio, Kreinovich (2010).

15 Si pensi al principio di indetermianzione di Heisenberg ,che vanifica la possibilità di determinare con precisione arbitraria grandezze fisiche soggette ad un legame di tipo quantistico.

16 Illustra questa possibilità, ma si esprime in termini dubitativi su di essa, Varzi (2001, pp. 101-102).

17 Secondo il suggerimento generale di Dummett (2008, pp. 13-14) e di Tim Maudlin (2007).

18 Naturalmente potremmo sapere se in un istante tn successivo a t0 qualcosa possa trovarsi tra 1 e 2, per esempio considerando la velocità del corpo, e quindi ricorrendo ad altri parametri, che possono ammettere o escludere la possibilità. Ma un simile procedimento presuppone che i movimenti siano sempre continui, cosa che, invece, stiamo qui ponendo in questione.

19 Su questa caratterizzazione, benché senza alcun riferimento alla teoria delle quantità fisiche conservate, rinvio a Balashov (2000).

20 Traggo queste nozioni dalla teoria delle quantità fisiche conservate così come esposta in Dowe (2000, Cap. V).

21 Desidero ringraziare Massimiliano Vignolo, Aldo Frigerio ed Edoardo Fittipaldi per i suggerimenti e le critiche che hanno portato alla relazione da cui è tratto il presente articolo.

Bibliografia

Balashov, Y., 2000, "Enduring and Perduring Objects in Minkowski Space-Time", *Philosophical Studies*, 99, pp. 129-166

Bridges, D., 1994, "A constructive look at the real line," in P., Ehrlich, a cura, 1994, pp. 29–92.

Coliva, A., a cura, 2007, *Filosofia analitica. Temi e problemi*, Roma, Carocci.

Dell'Utri, M., a cura, 2002, *Olismo*, Macerata, Quodlibet.

Dowe, P., 2000, *Physical Causation*, Cambridge, Cambridge University Press.

Dummett, M., 1991, *The Logical Basis of Metaphysics*, Cambridge MA, Harvard University Press.

Dummett, M., 2000, "Is Time a Continuum of Instants?", *Philosophy*, 75, pp. 497-515.

Dummett, M., 2000b, *Elements of Intuitionism*, Oxford, Clarendon Press.

Dummett, M., 2003, "How Should We Conceive of Time?", *Philosophy*, LXXXVIII, pp. 387-396.

Dummett, M., 2006, *Thought and Reality*, Oxford University Press, Oxford, trad. it. *Pensiero e realtà*, Il Mulino, Bologna, 2008.

Ehrlich, P., a cura, 1994, *Real Numbers, Generalizations of the Reals, and Theories of Continua*, Dordrecht, Kluwer.

Joint Committee for Guides in Metrology, 2008, JCGM 100:2008, *Guide to Expression of Uncertainty in Measurement*.

Joint Committee for Guides in Metrology, 2012, JGCM 200:2012, *International Vocabulary of Metrology – Basic and general concepts and associated terms (VIM)*.

Marconi, D., 1997, *Lexical Competence*, , Cambridge MA, MIT Press.

Maudlin, T., 2007, *The Metaphysics within Phyisics*, , Oxford, Oxford University Press.

Moriconi, E., 1993, *Dimostrazioni e significato*, Milano, Angeli.

Ochoa O., Ceberio M., Kreinovich V., 2010, "How to Describe Spatial Resolution: An Approach Similar to the Central Limit Theorem", *Applied Mathematical Sciences*, Vol. 4, 2010, no. 64, pp. 3153-3160.

Paternoster, A., 2007, "L'approccio computazionale della percezione visiva", *Teorie e modelli*, XII, 3, pp. 83-109.

Paternoster, A., 2007, *Il filosofo e i sensi. Introduzione alla filosofia della percezione*, Roma, Carocci.

Picardi E., 1994, "Rari nantes in gurgite vasto. Michael Dummett su significato, logica e metafisica", *Lingua e stile*, 29, pp. 495-524.

Picardi, E., "Teoria del significato e olismo. Alcune osservazioni sul programma di Michael Dummett", in M., Dell'Utri, a cura, 2002, pp. 91-112.

Prawitz, D., 1977, "Meaning and Proofs: on the Conflict between Classical and Intuitionistic Logic", *Theoria*, 43, pp. 2-40.

Varzi, A. C., "La natura e l'identità degli oggetti materiali", in A., Coliva, a cura, 2007.

Varzi, A., 2001, *Parole, oggetti, eventi e altri argomenti di metafisica*, Roma, Carrocci.

Sette indizi sulla creatività: tra Estetica, Semiotica e Filosofia del Linguaggio

Riccardo Finocchi

Come scriveva qualche anno fa Umberto Eco (2004) il termine creatività, o il suo analogo *creativity*, "googleato" (digitato su un motore di ricerca) rintraccia 1.560.000 siti web dedicati al tema (Eco 2004, p. 1). Indice di una certa rilevanza ma segno, anche, di un'alta dispersione del concetto in diversi campi dell'attività umana, che rendono complesso qualsiasi discorso incentrato sulla questione della creatività. Innanzi tutto dal punto di vista definitorio: cos'è la creatività? E in particolare qual è il suo campo di applicazione? Come i siti osservati dallo stesso Eco lasciavano scoprire (e non abbiamo dubbi che rieseguendo ora la "googleata" gli esiti sarebbero gli stessi), la creatività è definita prevalentemente come "una capacità industriale e commerciale di risolvere problemi, identificata con l'innovazione" (Eco 2004, p. 1), ossia come uno "strumento" per nuovi modelli di business capaci di delineare strategie di produttività e di mercato ovvero nuove strategie politiche (in senso più ampio). Oppure, sempre nel mondo della rete esplorato da Eco (2004), la creatività, è indicata come caratteristica dell'artisticità, della genialità, della "follia".
Intraprendere un'analisi che si propone di osservare il ruolo della *creatività* come possibile campo d'intersezione tra la riflessione estetica, quella semiotica e quella della filosofia del linguaggio, quindi, comporterebbe un'ampia ricognizione storica e teorica, in cui far convergere spunti differenti ed eterogenei sviluppatisi nel corso del tempo e che forse, in questa sede, non sarebbe possibile sviluppare adeguatamente. Pertanto, è necessario un contenimento del campo di riflessione, operabile attraverso una precisazione delle nozioni e degli spunti teorici a cui fare riferimento e, del pari, attraverso una argomentazione che metta assieme e lasci cogliere gli argomenti senza spingersi fino in fondo alle possibili, molteplici, implicazioni. Ovviamente, questo significa, è bene precisarlo fin d'ora, che non sarà proposta una teoria innovativa sulla *creatività* ma che si procederà piuttosto a raccogliere e far lavorare assieme produttivamente alcune riflessioni già appartenenti alla tradizione filosofica (con particolare riferimento a quella italiana - che *a buon diritto* sul tema ha maturato riflessioni decisive), nella convinzione che quest'azione d'intersezione lascerà emergere *quel* ruolo della *creatività*.
Proprio in quest'ottica, giustappunto a ragione del titolo, nel prosieguo del lavoro sono previste sette annotazioni, o brevi paragrafi, tra loro indipendenti ma al contempo interdipendenti; articolate in parte sulla tematica della creatività che di volta in volta viene posta in relazione o con l'Estetica, o con la Semiotica, o con la Filosofia del Linguaggio, attraverso un percorso indiziario che si rivolge in modo trasversale ai campi coinvolti anche ricorrendo al chiarimento delle nozioni e degli spunti teorici che, come detto precedentemente, è funzionale agli scopi di questo articolo. Questo utilizzando sia la letteratura disciplinare che concreti casi esemplificativi.

1. L'estetica

Come primo punto, ci pare necessario chiarire la nozione di *estetica* a cui si fa riferimento, affinché non si creino fraintendimenti sull'uso di concetti ampiamente condivisi nella comunità scientifica di matrice filosofica, ma anche per sgombrare il campo da una "facile" assimilazione arte/creatività e porre, invece, le basi per fornire "indizi" sul ruolo della creatività in relazione alle teorie dei linguaggi.
Come avviene in diverse discipline, la filosofia estetica può essere interpretata secondo differenti prospettive, che possono comportare posizioni tra loro anche piuttosto divergenti. Estetica, pertanto, sarà intesa qui nell'accezione che rinvia al concetto di *aisthesis* (non immediatamente e facilmente traducibile), dal quale ha tratto origine il concetto stesso di Estetica e che indica tutt'ora una linea interpretativa della stessa disciplina (cfr. Montani 2010; Id. 2007; Ferraris 2010; D'Angelo 2010; Id. 2011). Il concetto di *aisthesis*, dunque, deve essere pensato come un insieme di percepire, sentire, cogliere, prendere/apprendere ecc. e rinvia chiaramente ad una attività umana attraverso la quale *ci* "interfacciamo" al mondo. Rinvia, cioè, al modo in cui gli umani *sentono* il mondo e all'importanza di questo *sentire* nell'orientare le azioni nel mondo e i pensieri sul mondo. È necessario precisare che proprio il termine *sentire* avrà una valenza "tecnica" nel prosieguo di questo testo, valenza che si riferisce, appunto, a una consolidata tradizione estetico-filosofica (per cui, oltre i testi già citati in precedenza, rinviamo a Garroni 1992; Id. 2005, e parzialmente anche a Greimas 1987).
Da questa prospettiva, appare chiaro che ciò che indichiamo come *estetico* riguarda meno direttamente l'arte, o quanto riconducibile alle questioni della *bellezza*, e più precisamente fenomeni e fatti relativi al vivere quotidiano e al percepirne segni, significati e senso. Proprio rivolgendoci al vivere quotidiano, o meglio, al linguaggio

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

quotidiano o comune, sarà possibile individuare alcuni esempi, per cui incontriamo frasi quali: "*sento* che andrà tutto bene"; "con queste persone *sento* che troverò l'accordo"; o ancora "in questo luogo *sento* un'aria familiare"; "mi *sento* pronto per fare…"; ecc. In tutti questi casi il *sentire* rimanda proprio a un insieme di percezioni, sentimenti, sensazioni che si lasciano esprimere in forma di giudizio attraverso una espressione linguistica. In queste espressioni, dunque, viene richiamato un *sentire estetico* che contiene già in sé una apertura alle problematiche che sorgono laddove linguaggio e *aisthesis* si incontrano, e più precisamente sul piano dell'intersezione tra Estetica, Semiotica e Filosofia del Linguaggio. Naturalmente, negli esempi precedenti, la possibilità di dare espressione al *sentire* è semplicemente l'accordo di una forma linguistica con un giudizio di tipo estetico che rinvia a qualcosa come un'indeterminazione (un *non altrimenti* esprimibile e/o definibile che come *sentire*). Dobbiamo aggiungere, però, che il rapporto tra linguaggio e *aisthesis* è costante e quotidiano, per il fatto stesso che il linguaggio si riferisce al mondo e che, come dicevamo poc'anzi, l'*aisthesis ci* "interfaccia" al mondo, cioè per il fatto che un parlante *sente* che il proprio enunciato si accorda con ciò a cui si vuole riferire. Insomma, il *sentire estetico* interviene come "regolatore" nel *riferimento*. Questo aspetto, si lascia cogliere laddove il linguaggio viene effettivamente usato, con lo scontato rimando alle nozioni wittgensteiniane di *usi linguistici* e *forme di vita* (cfr. Wittgenstein 1953).

Il recupero del concetto originario di *aisthesis* in relazione al linguaggio, al *logos*, evoca immediatamente l'intreccio complesso tra la sensazione (*aisthesis*), il desiderio, le pulsioni e la fantasia (o immaginazione) che in Aristotele sono il fondamento del vivere animale (cfr. Lo Piparo 2003; Id. 2012), o meglio la base cognitiva della "animalità" sulla quale si innesta e si costituisce un linguaggio (*logos*).

2. La creatività

Ovviamente, se fin qui non è ancora stata precisata una nozione di *creatività* a cui fare riferimento, cioè, se si è parlato di *creatività* senza prima darne una definizione, questo non esime dal compito. L'espressione della creatività per eccellenza è la *Creatio ex nihilo*, creazione dal nulla, atto creativo di Dio, che agisce in totale autonomia e, senza che alcunché gli preesista, "chiama all'esistenza le cose che ancora non esistono", come si legge nella *Lettera ai Romani* di San Paolo (Rm 4,17 cfr. anche: 2Mac 7,28; Gv 1,3-4; Col 1,15-17). L'idea radicata di un nulla da cui deriva il tutto pone una scissione tra la perfezione irrappresentata e irrapresentabile, poiché ancora nel nulla, e l'imperfezione rappresentata e rappresentabile nel creato, di cui qualunque immagine, da Platone giustappunto rifiutata, ne raffigura la ferita aperta e insanabile (su temi simili cfr. Didi-Huberman 2007). Sulla immagini torneremo in modo diverso più avanti, nella settima annotazione, ma la questione del-

Fig. 1 – Creatività come progetto

la creatività riguarda anche le raffigurazioni artistiche. Il concetto di creatività artistica oscilla tra una polarità assimilabile alla *creatio ex nihilo*, per cui l'artista crea come dal nulla la propria opera, e una polarità pensabile piuttosto come retaggio dell'antica concezione del *poiêin*, di un fare che conserva, però, le tracce della *téchne*: si direbbe una creatività come *formatività* "unione inseparabile di produzione e invenzione", ossia "«fare» inventando insieme il «modo di fare»" (Pareyson 1988, p. 10). Tra "le varie accezioni della parola «creatività» in linguistica e in semiotica" quella fondamentale è la "nozione di «formatività», che con Saussure e Hjemslev elimina radicalmente l'antico referenzialismo" basato sul riconoscimento (Garroni 1978, p. 102).

Pertanto, non si intenderà qui creatività nel senso di creazione *ex nihilo* ma piuttosto i processi di trasformazione dell'esistente: una creatività (e non creazione, quindi, volendo tentare una marca differenziale) che viene esercitata a partire da dati o regole ma che è capace di modificarli. Insomma, come scrive Garroni, questo modo di pensare la creatività consente di annullare un autorevole e consolidato *binomio* storico che vede contrapposte creatività e regolarità (Garroni 1978, p. 98), e apre alla chomskyana distinzione, del tutto inerente alle questioni di una filosofia del linguaggio, tra *rule-governed creativity* e *rule-changing creativity*. In altro modo, la ricomposizione della contrapposizione tra creativo e regolare è esprimibile e pensabile come regolarità di volta in volta creativamente ricompresa (la possibilità di trovare regole/regolarità pur nella modificazione costante – su questo torneremo nella quinta annotazione).

Anche in questo caso sarà utile osservare come viene utilizzato il termine creatività, attraverso il ricorso ad esempi tratti dagli usi comuni o quotidiani del linguaggio. C'è una tendenza molto alta a ricorrere al termine "creativo" e "creatività" negli usi quotidiani (a riconferma di quanto desumibile dal web), indice appunto di un'attribuzione di *valore sociale alto* che, in parte, a sua volta provoca un sovradimensionamento di alcune attività attraverso l'attribuzione dell'etichetta di "creativo" e "creatività". Per cui, ad esempio, le forme meno nobili di arte, quelle che si potevano definire artigianato (com-

presa la moda e il design), divengono opera di "creativi" o "artigianato creativo"; oppure si distingue una "scrittura creativa" dalla "scrittura e basta"; si definiscono i pubblicitari dei "creativi" ecc. Eppure, proprio l'idea di una creatività, diciamo, *applicata* allontana i presupposti di una concettualizzazione prossima alla *creatio ex nihilo* e avvicina all'idea di una creatività secondo regole (che rispondono a un progetto) come reso evidente, per darne un esempio concreto, nel manifesto di figura 1 che pubblicizza un istituto per l'insegnamento del design.

Per quanto concerne l'ulteriore possibilità di approcciare una ricostruzione del concetto di creatività "dal punto di vista del linguaggio comune", rinviamo a quanto già scritto nel primo capitolo del testo "Creatività" di Emilio Garroni (1978, p. 41 – scritto originariamente per l'Enciclopedia Einaudi e riedito nel 2010). Giunti a questo punto, però, è possibile, proprio nell'ottica di un'intersezione tra Estetica, Semiotica e Filosofia del Linguaggio, e a ragione di alcuni riferimenti bibliografici fin qui addotti, evidenziare che il tema della creatività è presente: *i*) sul fronte estetico, in Garroni - esplicitamente nel testo *Creatività* (Garroni 1978) e implicitamente in *Linguaggio immagine figura* (Garroni 2005); *ii*) su quello filosofico linguistico in De Mauro - nella *Minisemantica* (De Mauro 1982) e, almeno, in *Prima lezione sul linguaggio* (De Mauro 2002); e sul fronte semiotico in Eco - in *La combinatoria della creatività* (Eco 2004) e indirettamente nelle parti dedicate all'invenzione del *Trattato di semiotica generale* (Eco 1975) e di *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Eco 1984). Proprio a partire da questi stimoli, nei limiti consentiti ad un articolo, vertono le annotazioni a seguire.

3. La creatività e la metaoperatività

La creatività è richiamata da Garroni (1978) come consustanziale alle conoscenze d'esperienza in quanto capacità di far emergere (attraverso *dare forma* o mettere in relazione-connessione ecc.) qualcosa che *non c'era*, o meglio che non era *già* evidente. Questo "far emergere" è un "processo" eminentemente congiunto alla capacità estetica umana. Nel testo garroniano, però, il percorso che permette di giungere a rendere evidente la creatività come capacità estetica prende in esame, senza poterne fare a meno, le concettualizzazioni elaborate negli ambiti della Filosofia del Linguaggio e della Semiotica, a riconferma di un'intersezione possibile, passando da Saussure a Chomsky, da Hjelmslev a Peirce, fino alle interpretazioni linguistiche delle concettualizzazioni Wittgensteiniane, poiché: "è soprattutto nell'ambito della linguistica contemporanea (e poi, più in generale, della semiologia o semiotica) che il problema della creatività secondo regole ha la sua fondazione più esplicita" (Garroni 1978, p. 101). Garroni attribuisce alla Filosofia del Linguaggio una portata che potremmo definire "rivoluzionaria", poiché è servita a cambiare la prospettiva attraverso cui è possibile osservare, sul piano epistemologico, il rapporto tra il mondo e la comprensione del mondo: "la linguistica ha potuto sviluppare idee epistemologicamente rilevanti in ordine al problema della creatività" (*Ivi*). Naturalmente, in Garroni, l'apertura operata dalla linguistica, la possibilità di identificare il binomio creativo-regolato, o come meglio definito dallo stesso Garroni *creatività-e-legalità*, è il terreno di una riflessione filosofica, della "fondazione filosofica del problema" (*Ibid.* p. 133) a partire dall'estetica in Kant.

La questione centrale però, non tanto, o non solo, per Garroni, ma nei nostri intenti, è il rapporto stretto di dipendenza tra *creatività* e *metaoperatività* che nel testo garroniano viene individuato con precisione. L'uomo, l'essere umano, è l'unico che sa utilizzare uno strumento per costruire un altro strumento; gli animali non umani sono in grado di utilizzare uno strumento trovato (una pietra o un bastone) o anche di produrre modificazioni su uno strumento trovato per adattarlo alle proprie operazioni, ma non sanno produrre "strumenti con strumenti", non compiono cioè azioni *metaoperative* (del tutto evidentemente legate a una funzione creativa). Ora, una operazione umana che "richied[e] anche una dimensione metaoperativa […] costituisce il corrispondente esatto della dimensione metalinguistica del linguaggio umano" (Garroni 1978, p. 178). La costruzione di strumenti non è finalizzata, ci dice ancora Garroni (*Ivi*), ad una immediata utilità, o a un insieme (quand'anche indefinito) di utilità associabili (per scopo), quanto piuttosto ad aprire ad un orizzonte possibile, poiché "determina una «classe di scopi possibili»" (*Ivi*). Un orizzonte di scopi possibili si apre, dunque, attraverso la creatività, a possibili funzioni operative e, in esatta corrispondenza (per riprendere il passo prima citato) a possibili usi del linguaggio. Nell'economia di questo testo ci sembra sufficiente aver posto in risalto una questione che meriterebbe ben più ampie riflessioni[1].

4. La creatività e i linguaggi

Laddove ci si occupa in modo diretto e più specializzato dello studio dei linguaggi, in particolare, come già anticipato, nella linguistica e nella semiotica, troviamo ancora la creatività richiamata come tratto fondativo per il linguaggio e per l'apprensione del mondo attraverso il linguaggio. Non solo, ritorna anche il concetto di una "creatività secondo regole" che già in Garroni (1978, p. 101) viene derivato dagli studi linguistici. Infatti, in un capitolo che, per l'appunto, si intitola *La creatività linguistica tra determinatezza e indeterminatezza*, Tullio De Mauro (2002) scrive: "per questa loro proprietà, per la loro deformabilità semantica che ci permette di farle aderire ad ogni nostra esperienza, anche la più nuova e stravagante, e insieme per il loro coesistere regolarmente con altre, le parole possono accompagnare ogni momento della molteplice vita degli individui" (De Mauro 2002, p. 97). La deformabilità semantica e l'adattabilità ad ogni esperienza sono, evidentemente, un tratto *creativo*

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

delle parole (e del *linguaggio*); parole che, a loro volta, possono coesistere solo regolarmente, cioè attraverso delle *regole*. Nella *Minisemantica*, De Mauro (1982, p. 46 sgg.) individua cinque accezioni di creatività presenti nelle teorie sui linguaggi, accezioni che può essere utile richiamare brevemente. *i*) Una crociana o della *parole*: ogni volta che si proferisce parola si crea un enunciato unico, diverso ed irripetibile, ogni atto di *parole* è una creazione. In questa ottica la creatività linguistica, aggiungiamo noi, si concretizza proprio come un *sentire* (ricollegandoci alla prima annotazione): un parlante *dice*, proferisce parole, poiché *sente* che quelle parole (o che quell'enunciato) funzionano, le *sente* adeguate a ciò che vuole esprimere (su questi temi cfr. Finocchi, in corso di stampa). *ii*) Una seconda accezione di creatività, quella chomskyana o di *langue*, per la quale a partire da un numero finito di unità linguistiche di base e di regole sintattico-combinatorie, si può ottenere un numero potenzialmente infinito di frasi *dicibili* e comprensibili. A questa creatività, della quale abbiamo già detto, che ribadisce la questione della creatività secondo regole, "Chomsky propone di dare il nome di 'creatività regolare' (*rule-governed creativity*) distinguendola da [...] quella che 'modifica le regole' (*rule-changing creativity*)" (*Ibid.*, p. 49), che pertiene piuttosto alla terza accezione. *iii*) Una creatività humboldtiana o di *langage* (facoltà di *langage*), la capacità umana di creare lingue, una facoltà creativa in senso ampio degli esseri umani. *iv*) Una creatività degli psicopedagogisti, secondo la quale il linguaggio è strumento per trovare soluzioni non ripetitive e non combinatorie, a problemi inaspettati: capacità di "divergenza dagli ordini costituiti" (*Ibid.*, p. 53), un saper gestire e modificare le regole della lingua per adattare il linguaggio alle situazioni. *v*) Infine, un'accezione logica, che a partire dal concetto di *non-creatività* (inteso come non variazione, non innovazione), necessario affinché la lingua possa considerarsi affidabile, lascia aperta la possibilità di una creatività intesa come negativo della non creatività, ossia una *non non-creatività* (cfr. De Mauro 2002, p. 68). Questa è pensabile come variazione nell'inventario delle unità linguistiche di base e delle regole del loro uso, quindi come innovazione linguistica.
Le diverse accezioni di creatività presenti nelle teorie dei linguaggi sono riassumibili come (cfr. De Mauro 1982, p. 53) una *disponibilità alla variazione* di un sistema semiologico, disponibilità insita negli utenti del sistema e, del pari, proprietà del sistema stesso. Naturalmente, la creatività come disponibilità alla variazione è la condizione per cui un linguaggio può essere usato, rappresenta cioè la possibilità che una comprensione avvenga o, meglio, rappresenta la possibilità di evitare l'incomprensione (cfr. De Mauro 1985) che sempre presiede agli scambi linguistici, per cui il fatto che *ci si* capisca *anziché no* rimane un *mistero della comunicazione* (De Mauro 1965, p. 129). In questa attività creativa è coinvolta l'estetica, per il fatto "che due individui parlano sempre lingue diverse" e, salvo casi eccezionali, anche le parole che sembrano comuni, uguali, "per somiglianza fonica [...] sono in realtà parole di significato diverso, in quanto inserite in diverse reti di rapporti" (De Mauro 1965, p. 132), e dunque, attraverso una disponibilità alla variazione (*creatività*) il parlante *sente* (esteticamente) corrispondenze.
Sul fronte della semiotica il rapporto tra segno ed estetica viene trattato da Eco (1975, p. 285 sgg.) come esempio di *invenzione*. Nella "tipologia dei modi di produzione segnica" (*ivi*) Eco annovera l'invenzione; questa definisce i casi "in cui l'espressione è inventata molto spesso nel momento in cui si procede per la prima volta alla definizione del contenuto" (Eco 1984, 50). L'invenzione, pertanto, ha a che fare con la creatività, poiché pone "in modo esemplare la questione circa l'attività di istituzione di codice" (Eco 1975, p. 315). Il caso esemplare d'invenzione è, sempre seguendo Eco, il testo estetico che "rappresenta un modello da laboratorio di tutti gli aspetti della funzione segnica" e "si pone come *asserto metasemiotico* sulla natura futura dei codici su cui si basa" (*ibid.*, p. 328).

5. Del sentire comune

La creatività opera, diciamo, normalmente, quando dal sentire *qualcosa* si passa all'accordo su *quel* sentire. Possiamo definire l'accordo come una *ortoesteticità*. Detto diversamente, e forse in modo meno specifico, la creatività interviene per favorire lo stabilirsi di un sentire comune a partire da quello di ogni singolo. In questa, che possiamo a tutti gli effetti indicare come una normalizzazione del sentire, la creatività agisce come *connettore* tra il sentire e la possibilità di un accordo intersoggettivo sullo stesso sentire. La questione è stata già indicata da Wittgenstein (1953), per cui la percezione (che qui pensiamo come *aisthesis*) di un singolo, che solo raramente coincide con la percezione di altri soggetti, può trovare accordo quando viene espressa in un *gioco linguistico*. Proprio in questo iato tra *aisthesis* individuale e accordo su un sentire comune, vogliamo affermare, opera la creatività. Avviene un processo di adeguamento costante, una costante modificazione, di *aisthesis* da una parte e di sentire condiviso dall'altra, per cui è possibile una *comprensione comune* o, anche, una comunicazione (su questi temi cfr. Kant CGD, par. 20-22)
Ricorriamo a un esempio piuttosto comune: i colori. Prendiamo un foglio di carta bianco, e diciamo che per noi è davvero bianco, "bianco puro: e anche se mettendo della neve vicino al pezzo di carta, questo apparisse grigio, tuttavia nel suo ambiente normale continuerei, con ragione, a chiamarlo bianco e non grigio chiaro" (Wittgenstein 1977, p. 4). Così, in *Un'analisi husserliana del colore* (cfr. Pinna 1966) possiamo leggere: "il colore si modifica costantemente nella modificazione costante dell'illuminazione" (*Ibid.*, p. 26). Il colore e la luce sono strettamente correlati, senza luce non c'è colore, man mano che avvicino la fonte luminosa il colore si modifica. Dunque, un colore non è mai esattamente *quel* co-

lore, ma nonostante questo noi attribuiamo alla nostra (individuale e soggettiva) *percezione* di un certo colore il nome, poniamo rosso, e "il colore viene posto oggettivamente" (*Ivi*), nel senso che "nella variazione continua degli adombramenti di colore si costituisce dunque il colore stesso come una unità che resta identica nella variazione" (*Ibid*., p. 27). Ma il rosso percepito è ben lungi dall'essere oggettivo, poiché ognuno, nel proprio individuale guardare, vede qualcosa di diverso: e non solo perché varia l'illuminazione ma perché non abbiamo nessuna certezza che occhi diversi di differenti soggetti possano percepire, esattamente, lo stesso colore. Anzi, abbiamo certezza che in alcuni casi limite, stiamo parlando del fenomeno del daltonismo, la percezione e distinzione di un colore sia diversa per soggetti diversi. Dunque, nel caso dei colori, possiamo dire che si stabilisce un accordo *ortoestetico*: che ogni soggetto normalizza il proprio sentire attraverso un processo di modificazione e adeguamento costante, ovvero un processo di variazione *creativa*, per *regolarsi* sul sentire comune.

6. La *saisie estétique* o dell'inatteso

Nella vita quotidiana, il processo *creativo* di costante normalizzazione e adeguamento dell'*aisthesis* individuale al sentire comune, che abbiamo brevemente descritto nella precedente annotazione, avviene in modo regolare e continuativo. Proprio in virtù di questo processo di adeguamento *creativo* sempre attivo può sussistere una comprensione comune. Quando, però, nella ripetitività e nella routine accade qualcosa di non conforme, di inatteso, qualcosa che *non c'era*, o meglio che non era *già* evidente (vedi la terza annotazione), che costringe ad un nuovo e diverso *adeguamento* dell'*aisthesis*, in questo caso ricorriamo a una "presa estetica" (*saisie estétique* come ci dice Greimas) che consente di riattivare una continuità col mondo. A partire da Greimas è possibile spostare l'osservazione del processo creativo su un diverso piano, quello di una discorsività narrativa, che può lasciar cogliere come un processo *creativo* consenta al *non conforme* a regole di essere differentemente *ri-conformato* o ripristinato.
In alcuni degli scritti gremasiani, infatti, in *Dell'imperfezione* e *La comunicazione estetica* (cfr. Greimas 1987; Greimas 1988), è evidente che la "frattura" (così la chiama lo stesso Greimas) del *continuum* del mondo, che sia specificata come l'*abbaglio* di Robinson narrato da Michel Tournier o come il *guizzo* descritto da Calvino, si ricompone attraverso una presa estetica, ovvero attraverso il processo creativo sotteso. È proprio dove l'*aisthesis* non incontra ciò che sapeva di incontrare, dove manca la regola, dove qualcosa è inatteso e non conforme, dove ci sono un abbaglio o un guizzo che fanno *sentire* la frattura nel continuo, è proprio in questi casi che il *sentire* è messo in difficoltà. Quando il *sentire* è nella "frattura" (detto, forse, gremasianamente), allora *deve* intervenire un processo di ri-conformazione o ri-regolazione del *sentire* che *deve* necessariamente ripristina-

Fig. 2 – Amnesty International: migliaia di prigionieri sono detenuti in posti peggiori di questo.

Fig. 3 – Amnesty International: Wrong Opinion.

re/ritrovare l'incontro con il sensato. Proprio in questa presa estetica, dove sentire e sensato si ricongiungono (si ricuciono, si rispondono…) come differenti, si può cogliere il processo creativo (creatività che rispristina regole).
Questo processo appartiene alla nostra quotidianità molto più di quanto immaginiamo, tanto che il "meccanismo" (per così dire) della pubblicità ricorre frequentemente alla *saisie estétique* come "presa" (sul piano estetico) dell'attenzione dello spettatore. Un esempio può essere fornito dalle campagne di sensibilizzazione sui temi della prigionia di Amnesty International (fig. 2 e 3 – cfr. Ambrosio 2005, p. 62; Peverini, Spalleta 2009, p. 206 sgg.).
Si tratta di campagne di comunicazione ambientale (guerrilla marketing), basate su un meccanismo tipico della street art e dello street marketing (fig. 4). Le mani di cera, fortemente realistiche, posizionate sulla grata del tombino (fig. 3) sono scambiate dai passanti per mani autentiche e rappresentano una evidente "frattura" nella continuità del mondo. Così alcuni, turbati o spaventati, si sono avvicinati al tombino per verificare che non ci fosse, davvero, dentro il tombino, un essere umano appeso (hanno così potuto leggere le frasi scritte sulle dita: wrong opinion, o wrong faith, o wrong color). In questo caso possiamo dire che laddove non s'incontra ciò che normalmente (nella continuità del mondo) dovrebbe esserci (o non esserci – non è normale che un uomo sia chiuso in un tombino), laddove qualcosa è inatteso e non conforme, il *sentire* è messo in difficol-

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

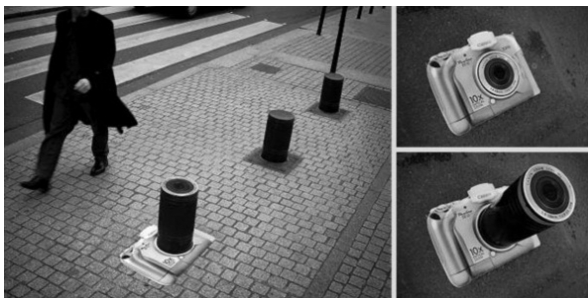



Fig. 4 – Street marketing: Canon Powershot S1 realizzata su dissuasore mobile.

Fig. 5 – Fotografie manipolate

tà e *deve* intervenire un processo di ri-conformazione. Descriviamo questa *saisie estétique* prendendo a prestito le parole di Greimas sul racconto di Tournier: la "parola improvvisamente […] sottolinea una puntualità imprevedibile, creatrice di una discontinuità nel discorso e di una rottura nella vita rappresentata" (Greimas 1987, p. 30). Aggiungendo poco dopo: "una vera e propria frattura tra la dimensione della quotidianità e il «momento d'innocenza»; il passaggio verso questo nuovo «stato di cose»" (*Ivi.*).
Le cose non sono diverse per altre campagne di Amnesty International (vedi fig. 2) o per campagne a scopo pubblicitario, come quella che promuove la fotocamera digitale *Canon Powershot S1* mascherandola intorno a un dissuasore mobile che, in azione, simula, o appare come, il movimento di un obiettivo zoom (fig. 4).

7. Delle immagini e del riferimento

Pertiene ai sistemi linguistici e semiotici in genere la proprietà di riferimento, ovvero (cfr. Montani 2013) la possibilità di "designazione linguistica di qualcosa che possa essere esibito sensibilmente, in modo diretto o anche indiretto e analogico". La questione del riferimento, pertanto, riguarda sia i sistemi semiotici che l'estetica (cfr. *Ibid*). Naturalmente, per ciò che è l'interesse di questo articolo, quest'attività umana del *sentire il riferimento* implica creatività; un processo creativo che può essere reso evidente attraverso alcune riflessioni sulle immagini. L'immagine fotografica si è caratterizzata, fin dalla sua apparizione, come capace di evocare una relazione immediata e diretta con ciò a cui si riferisce, col referente. Che sia il *ça à été* di Barthes (1980), lo sguardo pietrificante di Medusa di Dubois (1983), lo specchio che congela l'immagine di Eco (1985), l'impronta sulla pellicola di Floch (1986), la fotografia riferisce direttamente di ciò che c'è stato, e chi vede *sente* di potersi affidare e *sente* di fidarsi della verità dell'immagine. Nondimeno l'immagine fotografica può essere manipolata (fig. 5) e nella contemporaneità ancor più che in passato grazie al passaggio dalla fotografia analogica su pellicola a quella digitale (cfr. Finocchi, Perri 2012).
Le tre immagini di figura 5, mostrano nell'ordine: *i*) la manipolazione (errata) della fotografia dove Nicolae Ceauşescu, che accoglie Valéry Giscard d'Estaing in visita in Romania, compare con due cappelli poiché, secondo le direttive del partito comunista, Ceauşescu con il capo scoperto al cospetto del francese, col cappello, avrebbe rappresentato una forma di deferenza nei confronti del capitalismo; *ii*) immagini del secondo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre da cui sono stati cancellati Trotsky e Kamanev, gli oppositori di Stalin, che invece compare (col volto ricreato) da solo, al fianco di Lenin; *iii*) una fotografia da cui è stato cancellato l'astronauta russo Ivan Istochnikov. L'ultima manipolazione è però un falso "artistico" del fotografo Joan Fontcuberta (1997), che non solo ha realizzato la fotografia falsa (manipolando lo scatto originale dove non compare Istochnikov) ma ha inventato completamente la storia della sparizione dell'astronauta russo che, in verità, non è mai esistito. Dunque, Fontcuberta, aggiunge, non fa sparire, un personaggio inesistente. Crea, così, un testo fotografico manipolato (quello in cui compare Istochnikov) che il ricettore è portato a *sentire* come più vero del vero; allo stesso tempo, il ricettore è portato a *sentire* la foto originale (quella senza Istochnikov) come una manipolazione da cui è stato fatto sparire un personaggio presumibilmente scomodo al regime sovietico (si veda quanto già argomentato in Finocchi, Perri 2012). Per quanto riguarda il nostro interesse, dichiarato fin dall'inizio di questa annotazione, possiamo notare come il *riferimento*, in queste immagini (ma per traslato, naturalmente, qualunque *riferimento*), è *sentito* dal ricettore. Ciò a cui si riferisce l'immagine, ciò di cui un ricettore si *fida*, si costituisce non tanto perché l'immagine si *riferisce* effettivamente a qualcosa che è stato davanti all'obiettivo della macchina fotografica, al *ça à été* per riprendere ancora Barthes (1980), quanto piuttosto in virtù di un processo attraverso cui *riferirsi* e *sentire* si costituiscono cooperativamente, in un continuo e simultaneo rinviarsi. Questo processo, ovviamente, può essere definito creativo nel senso che abbiamo provato a delineare fin qui.

Note

1 In questa sede ci limitiamo ad indicare una delle possibili riflessioni già indicata dall'ultimo Garroni (2005): la possibilità di pensare le operazioni metaoperative come capacità umana di immaginare, ossia, letteralmente, di *mettere in immagine*.

Bibliografia

Ambrosio, G., a cura, 2005, *Le nuove terre della pubblicità*, Roma, Meltemi.

Barthes, R., 1980, *La chambre claire*, Seuil, Gallimard; trad. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980.

D'Angelo, P., 2010, "Tre modi (più uno) d'intendere l'estetica"; in Russo, L., a cura, 2010, pp 25-50.

D'Angelo, P., 2011, *Estetica*, Bari-Roma, Laterza.

De Mauro, T., 1965, *Introduzione alla semantica*, Roma-Bari, Laterza.

De Mauro, T., 1982, *Minisemantica*, Roma-Bari, Laterza.

De Mauro, T., 1985, *Appunti e spunti sul tema dell'incomprensione*, "Linguaggi", II, 1985, 3, Roma, pp. 22-32.

De Mauro, T., 2002, *Prima lezione sul linguaggio*, Roma-Bari, Laterza.

Didi-Huberman, G., 2007, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bologna, Bruno Mondadori 2008.

Dubois, P. 1983, *L'acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan Labor; trad. it. *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi 1996.

Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

Eco, U., 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

Eco, U., 1985, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.

Eco, U., 2004, *Combinatoria della creatività*, conferenza per la Nobel Foundation, Firenze 15 settembre 2004, www.umbertoeco.it

Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi.

Ferraris, M., 2010, "Estetica come aisthesis"; in Russo, L., a cura, 2010, pp. 103-118.

Finocchi, R., in corso di stampa, *Le competenze estetico-semiotiche nell'apprendimento linguistico*, Atti del convegno "Migrazioni: tra disagio linguistico e patrimoni culturali" – Seste giornate dei diritti linguistici, Teramo, 6-8 novembre 2012.

Finocchi, R., Perri, A., 2012, *No reflex. Semiotica ed estetica della fotografia digitale*, Roma, Graphofeel.

Floch, J-M., 1986, *Les formes de l'empreìnte*, Periguex, Fanlac; trad. it. *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi 2003.

Fontcuberta, J., 1997, *Sputnik*, Fundacion Arte y Technologia, Madrid.

Garroni, E., 1978-2010, *Creatività*, Macerata, Quodlibet.

Garroni, E., 1992, *Estetica*, Milano, Garzanti.

Garroni, E., 2005, *Immagine, linguaggio, Figura*, Bari-Roma, Laterza.

Greimas, A. J, 1988, "La comunicazione estetica", tratto da Id. "Per una semiotica del discorso", in Marmo C., Pezzini I., a cura, *Punto di vista e osservazione. Analisi e tipologia dei discorsi*, Atti del XIV Covegno AISS, "Carte semiotiche", nn. 4-5; ora in Fabbri P., Marrone G., a cura, 2001.

Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 2001.

Kant, I., CDG, *Kritik der Urteilskraft*, Berlino, 1790-1799; trad. it. *Critica del giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1982.

Lo Piparo, F., 2003, *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Roma, Laterza.

Lo Piparo, F., 2012, *L'anima e il linguaggio*, Relazione al XIX Congresso della SFL – «Senso e sensibile. Prospettive tra Estetica e Filosofia del Linguaggio», 05-07 ottobre 2012, Bologna.

Montani, P., 2007, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci.

Montani, P., 2010, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari-Roma, Laterza.

Montani, P., 2013, *Le condizioni estetiche (e tecniche) del riferimento*, in questa stessa pubblicazione.

Pareyson, L., 1988, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani.

Peverini, P., Spalleta, M., 2009, *Unconventional. Valori, testi, pratiche della pubblicità sociale*, Roma, Meltemi.

Pinna, G., 1966, "Un'analisi husserliana del colore", "Aut Aut", n° 92, pp. 21-30.

Russo, L., a cura, 2010, *Dopo l'estetica*, Palermo, Supplementa Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica.

Wittgenstein, L., 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell (ed. tedesca, Frankfürt am Main, Surkamp, 1977); trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi 1967.

Wittgenstein, L., 1977, *Remarks on colour*, ed. G.E.M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell; trad. it. *Osservazioni sui colori*, Torino, Einaudi 1981.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

The Body of Language in Interaction

Sabine Marienberg

1. Language embodied

As is well known, 'embodiment' is all but a unitary concept. Tom Ziemke for instance distinguishes no less than six different and not always compatible notions of the term (Ziemke 2003, p.1305ff). When it comes to embodied accounts of language, the field is equally heterogeneous. What distinguishes them in general is perhaps best determined by what they all reject, namely the unfortunate conceptual coupling of the rise of language with the vanishing of the body, be it the body of the speakers or of language itself. In particular, they object to classical cognitive and computational approaches and decidedly distance themselves from positions primarily focusing on a kind of aseptic linguistic competence, most prominently represented by Noam Chomsky and Steven Pinker. In these theorists view, the so-called faculty of language in a narrow sense (cf. Hauser, Chomsky, Fitch 2002) is referred to as an internal or I-language, while what we are used to calling language is disqualified as an external or E-language and excluded from the field of linguistics. For embodiment theorists though, the assumption of an independent I-language, above all one that is supposed to be located in a competent mind alone, is tremendously misleading: language is realized only in performance, i.e. in speech, and speech involves speakers of flesh and blood that are situated in specific cultural settings.

However, embodiment theories of language tend to fall short in analyzing the tension between the formation of (and adaptation to) a linguistic community and linguistic creativity and individuation. While Jordan Zlatev (2007, p. 297f) justifiably criticizes that in embodied accounts the role of linguistic convention goes largely unheeded, one could also go one step further and inquire into the processes in which these conventions are both established and challenged. What is at stake here are the dimensions of linguistic experience – an experience that is characterized by the entwinement of activity and passivity, of dissociation and integration.

Moreover, a common bodily basis of our symbolic articulation is often taken for granted as if it were a natural feature, neglecting the fact that also the body itself is semiotically structured. And while there is broad agreement that the human body and human sensory perception in terms of anthropological universals prestructure our linguistic actions, it is worthwhile to sharpen the question by exploring in what kind of body in particular language is thought to be grounded at any one time. In how many ways linguistic experience and its bodily basis can be conceptualized emerges most clearly – and most adventurously – in debates about the origins of language. The genealogical steps that led from ordinary to linguistic actions still remain strikingly obscure, yet this surely is nothing for which philosophers and scientists are to blame. From the very beginning, discussions on how man might have become a talking being have always been a highly speculative enterprise, the advanced theories often bearing the characteristics of a narrative, and maybe even necessarily so. As Wilhelm von Humboldt wrote in his essay *On the Comparative Study of Language*, "no language has been discovered in the state of flux from which its forms are just emerging" (Humboldt 1820, p. 2). And so it is no wonder that even though empirical research over the last two centuries enabled remarkable progress in the study of language acquisition, theories on the origins of language are to this day occasionally marked by a kind of fairytale flavor – and often reveal more about the presuppositions and anthropological convictions of their advocates than about the origins of language per se.

In order to carve out the interrelations of body and language, it is helpful to expand and animate the landscape of embodied accounts of language by looking back at how these accounts themselves were embodied when they first appeared – a moment to be located mainly in the 18th century, when speculations on the origins of language assumed a continuous and almost ubiquitous character. These considerations did not focus on language alone, but were mostly embedded in a larger anthropological context. Among the issues addressed were the role of sensibility and rationality in the cognitive process, the existence of innate ideas and the question in how far thought depends on experience, but also man's creativity on the one side and his dependence on divine mercy as well as the determinedness of action in general on the other. In the following, I will pick out just two voices from this line of thought, those of Giambattista Vico and Johann Gottfried Herder. Both of them particularly fathomed the dynamics between activity and passivity in the process of language evolution. But they did so starting out from different conceptions of human corporeality and sensitivity, shedding likewise different light on what one could call the anthropomorphic disclosure of the world. And last but not least, their tales

about the very origins of language are among the most poetic and compelling ones to exist.

2. Vico: Bringing forth the world in signifying actions

Vico was one of the first thinkers who attempted to examine in detail to which extent language and the bodies of its speakers affect human cognition. Of course, to dwell on the origins of language in 18th century catholic Naples was a delicate task. How man received the gift of language could (and at that time should) be read in the Bible and the vigilance of censorship was not to be underestimated. Vico managed to investigate human language acquisition – without doubting its divine origin – by way of narrative artifice, inventing a subchapter to the Holy text. As he expounds in his *New Science*, after the universal flood some of Noah's sons became lost in the woods and ended up in isolation. Forfeiting more and more of their human traits over time, they eventually sunk into a state of bestiality and had to become human again by their own efforts. The subsequent (re)formation of societies went hand in hand with the creation of language and was characterized by a continuous struggle for dominance, be it over terrain, clan members or the interpretation of signs. According to Vico, the first man-made language consisted of gestures, actions and bodies and was thus corporeal in more than one respect, comprising

a) Something physical in the world, chiefly threatening natural phenomena, to which people pointed or that were onomatopoetically mimicked in passionate cries, such as thunder and lightning.

b) Objects that were employed as signs to metaphorically indicate more abstract concepts, as for example the holding up of three ears of grain to refer to having harvested three times, which meant "three years" (*SN 44*, 732)[1].

c) The human body itself that served as an interpretational key to a multitude of phenomena, as in

"[…] head for top or beginning; the brow and shoulders of a hill […]; the tooth of a plow, a rake, a saw, a comb; the beard of a wheat; the tongue of a shoe; the mouth of a river […]; foot for end or bottom; the flesh of fruits; a vein of rock or mineral" (*SN 44*, 405).

Both physical objects and the human body were used to indicate either ideas or other, more distant objects by way of extrapolating specific traits of the former and applying them to otherwise incomprehensible things and notions[2]. These bodily metaphors were by no means marginal or ornamental. They were what George Lakoff and Mark Johnson call orientational metaphors (Lakoff, Johnson 1980, p. 14ff).

What mattered even more for Vico than the metaphoric transfer of mere body parts, though, was a context of actions, motivated by needs and passions that were projected onto the world by animating it. The first humans, according to Vico, believed to live in the midst of entities that were in a certain sense just like themselves: "Heaven or the sea smiles, the wind whistles, the waves murmur; a body groans under a great weight. […] and our rustics speak of plants making love, vines going mad, resinous trees weeping" (*SN 44*, 405).

But above all, they felt exposed to living forces and surrounded by gods whose actions were explicitly *directed* towards humanity. The first signs were a kind of divine imperative, and the first answers consisted in acting accordingly. To talk with the body was not limited to gesticulation, but meant to partake in a communicative situation that was all about giving orders and obeying – and in which articulation aimed at practical orientation, not at theoretical knowledge. The imagined gods were more like a way of living than an object of reflection. Thus, whether men were vocalizing, gesturing or acting, they gained a symbolical distance to the world together with increasing control over threatening natural phenomena and physical objects (and, by imposing certain ways of "reading" them on others, also over some of their fellow men). At the same time, however, the signs they used were themselves corporeal. Moreover, they turn out to be very eloquent, revealing the body- and action-based frameworks in which the world was conceived – frameworks that were rather symptomatically present than consciously chosen:

"Man in his ignorance makes himself the rule of the universe [...], he has made of himself an entire world. So that, as rational metaphysics teaches that man becomes all things by understanding them (homo intelligendo fit omnia), this imaginative metaphysics shows that man becomes all things by *not* understanding them (homo non intelligendo fit omnia)" (*SN 44*, 405).

In other words, by ostensibly imitating what confronted them, Vicos *poeti*, the creators of the civil world, are actually constructing it. Travelling backwards along the way of construction, we can *re*construct the pre-reflective underpinnings of our own symbolic articulations, which can be read in two ways: While their symbolic or propositional side represents the shared world views people agree upon, their symptomatical or expressive side presents the imaginative requisites that are grounded in the ways we are bodily and interactionally structured. The active forces, initially perceived as being "out there", and the allegedly passive effort to decipher what they want to communicate can be identified as two different principles within ourselves.

3. Herder: listening to the world

Herder delineates the gradual disclosure of the world mainly with regard to early infantile development. Influenced by the Lucretian theory of the *impetus*, in the fourth part of his *Critical Forests* he explicates how the child, resting in itself, is struck by a first disturbance from the outside which after a few repetitions leads to a first distinction, namely the one between "me" and "not me". The initial stimulus, to be followed by others,

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

T. reg. Trib. di Palermo n. 2 - 17.1.2005

is attributed to something active in the child's surroundings and becomes identifiable in the course of repetitive occurrences – until at length more and more stable objects and events can be singled out by way of comparison and distinction. Only later on does the child begin to tell apart not only various exterior but also his own interior states, slowly acquiring an awareness of time. What stands at the end of this process is the discovery that the different perceptions it experienced as something imposed from the outside were the fruits of its own distinctive acts. As in Vico's theory of the evolution of mankind (which he largely devised on the basis of ontogenetic developmental phases that he mapped onto phylogenetic ones), for Herder, the maturation of infantile consciousness eventually leads to the child's insight into its own active part in perception.

In clear contrast to Vico, however, the condition of man at the very beginning of his formation is all but a brutish one. This becomes most notably evident in Herder's *Treatise on the Origin of Language*, the essay he wrote for a Berlin Acadamy contest that raised the issue of whether human beings, abandoned to their natural faculties, could invent language by themselves – and if so, by which means. In the central passage of his award-winning answer to this quite suggestive question, Herder sketches out a situation that resembles the one with the infant mentioned above: man, exposed to a uniform plenitude of sensations, encounters a lamb that is white, soft, woolly – and bleating. And as in the case of the child, this event has to take place repeatedly in order to be identified. As the lamb passes by again, the human soul, groping for a sign of recognition, grasps a property that it perceives through the most passive of the senses, the ear – and famously names it: "Aha! You are the bleating one!" (Herder 1772, p. 88). What is crucial in this scene is that the first linguistic action is neither a gesture to be carried out with the whole body nor a fervid cry, but a verbal expression that is human to the core. For Herder, being human and disposing of language are inextricably linked: man is a human being insofar as he speaks, and he speaks insofar as he is human. Although men and animals share certain traits of communicative behavior, such as voicing their joys and sufferings and reacting to each other's utterances, this is not where language originates. Rather than in expressive vocal gestures, its basis has to be sought in the specifically human faculty of awareness [*Besonnenheit*] – a faculty that both allows and propels us to become acquainted with the world instead of merely perceiving and confronting it driven by passions and physical needs. Thus, the lamb appears to man "Not as to the hungry, scenting wolf!, not as to the blood-licking lion […]. Not as to the aroused ram, which feels the [she-]lamb only as the object of its pleasure" but is recognized "in a human way" (Herder 1772, p. 88). Awareness, however, is not just an additional property, some supplementary attribute that stands above our sensual capabilities, but a fundamentally different manner in which the senses are organized. Since the first human word is occasioned by the willingness to learn, and since getting to know the world cannot be accomplished but through language, language and thought are not only interdependent; they are one and the same. And despite the fact that the primary function of language is cognitive, cognition depends on the possibility of dialogical interaction with others – an interaction that, unlike Vico's fear banishing rituals and forcible acts of self-assertion, is fundamentally based on acknowledgement. This implies that what is conferred to the world and concurrently used for its understanding is not human body parts and passions, but indeed the interweavement itself of acting and suffering the actions of others – not by chance is the first thing in the world that actively gives rise to the first perception a meek indulgent lamb.

4. Understanding interaction

While Vico unfolds the developmental stages from brutish exigencies to human deliberateness and from bodily metaphors to abstraction, in Herder's evolutionary scenario, man even as a speechless creature is human right from the start. Thus, to say that language and thought are one and the same is to say that in the first case we are initially dealing with barbarian thinking that involves boisterous gestures and vocalizations, whereas in the second case we are always already in the midst of an ongoing process of conscious self-creation and self-education. Here the first word, although pervaded with sensuousness, is a "word of the soul" (Herder 1772, p. 88). And while for Vico reflection is wrested from fear and fervor, for Herder it is as natural to human beings as weaving nets is natural to spiders.

Despite these and other discrepancies, though, both approaches elaborate that

– Body and language are interrelated also in the sense that what counts as "body" or "language" can be determined in various respects and on various levels. "Body" can e.g. refer to something distinguishable in the world as well as to a body- or action-based manner of signifying something that can be retrospectively "read out" (like defining years according to agriculture or perceiving a lamb on the basis of its bleating) – and it can also refer to language itself (for example when we speak about a linguistic *corpus*, comprising assonances, connotations etc.).

– "Body" not only applies to our biological bodies, but also to the fact that we are social beings who are moved and moving in social contexts, and also societies themselves do have a corporeal side. Moreover, who is talking to whom (and why) cannot be disregarded or only tacitly assumed when describing the entwinement of cognition and communication, be it in an evolutionary or systematic setting.

– To be grounded in bodily activity means that both action and cognition are motivated by experiencing

and producing distinctions all along the way, be it in the form of violent antagonisms or reflective positing.
Instead of primarily tracing the universal bodily prerequisites of mutual understanding, the strength of Vico and Herder's argument lies in their methodical pursuit of what continuously generates and challenges linguistic convention. To pinpoint the interactive emergence and disintegration of common concepts and a common language means to at least approximate the mystery of the origins of language as "actions, and still nothing that acts there" (Herder 1772, p. 100), and thus it reassures us of our ability to act and suffer in general. More than being just an intermediate step on the way to shared world views, symbol grounding in this sense must be understood as an end in itself.

Note

1 Vicos *New Science* of 1744 (= *SN 44*) is quoted according to Nicolini's numbering of parapagraphs and can therefore be looked up in any edition.
2 Cf. *SN 44*, 122: "It is another property of the human mind that whenever men can form no idea of distant and unknown things, they judge them by what is familiar and at hand."

Bibliography

Hauser, M.D., Chomsky, N., Fitch, W.T., 2002, "The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve?", in "Science", vol. 298 (22. Nov. 2002), pp. 1569-1579.

Herder, J. G. [1772] (2002), "Treatise on the Origin of Language", in M.N. Foster, a cura, *Herder, Philosophical Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 65-164.

Humboldt, W. v. [1820] 1997, "On the Comparative Study of Language and its Relation to the Different Periods of Language Development", in T. Harden and D. Farrelly, a cura, *Humboldt, Essays on Language*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp.1-22.

Lakoff, G., Johnson, M., 1980, *Metaphors we live by*, Chicago, Chicago University Press.

Vico, G. [1744] 1968, *The New Science of Giambattista Vico*, Unabridged Translation of the Third Edition (1744) with the addition of "Practic of the New Science", translated by Th.G. Bergin and M.H. Fisch, Ithaca and London, Cornell University Press.

Ziemke, T. 2003, "What's that thing called embodiment?", in *Proceedings of the 25th Annual Meeting of the Cognitive Science Society*, Mahwah NJ, Lawrence Erlbaum, pp. 1305-1310.

Zlatev, J. 2007, "Embodiment, language and mimesis", in T. Ziemke, J. Zlatev, R.M. Frank, a cura, *Body, Language and Mind, Vol I: Embodiment*, Berlin/New York, Mouton De Gruyter: 297-337.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Percezione e riferimento[1]

Andrea Marino

1. Introduzione

Keith Donnellan, in un celeberrimo articolo pubblicato nel 1966, considera alcuni casi in cui ci si potrebbe chiedere se ci sia stato fallimento referenziale. Un parlante domanda "L'uomo col bastone è il professore di storia?", ma lì dove egli credeva che ci fosse un individuo in realtà non c'è nulla. Forse, scrive Donnellan, in questo caso il riferimento fallisce. Forse, aggiunge, è stato un "gioco di luci" a indurre il parlante a credere che ci fosse qualcosa.

Nel 2004, analizzando la *teoria dei blocchi* di Donnellan (1974) sui fallimenti referenziali, Joseph Almog presenta alcuni casi in cui sembra che il riferimento fallisca. Le antiche popolazioni della Scandinavia usavano il nome "Thor" per riferirsi al dio del tuono, ma se non è possibile riferirsi a qualcosa che non esiste, i loro proferimenti non si riferivano a nulla. La cosa si complica in una situazione come questa: qualcuno, nel mezzo di una tempesta ricca di tuoni e fulmini, nota la presenza di una persona sulla cima di una montagna e usa il termine "Thor" con l'intenzione di riferirsi a colui che egli ritiene stia scatenando quel pandemonio. Ma è corretto dire che il riferimento alla divinità fallisce e sembrerebbe che non si possa nemmeno sostenere che ci si sia semplicemente riferiti alla persona sulla collina.[2]

Ora, le teorie referenziali di Donnellan e Almog sono entrambe dichiaratamente non *soddisfazionali*, per quanto riguarda sia le descrizioni che i nomi propri. Non è, cioè, il soddisfacimento di un predicato ad assicurare la riuscita del riferimento semantico e non è, dunque, nemmeno il suo mancato soddisfacimento a determinarne il fallimento: la percezione è la chiave per spiegare il riferimento.[3] Eppure nelle situazioni appena menzionate il riferimento fallisce. Come mai?

In entrambi i casi il parlante percepisce qualcosa e intende riferirsi a un oggetto che è strettamente correlato alla sua percezione, nella fattispecie ne è la causa.[4] Tale stretta relazione tra causa-percezione-proferimento – e questa è la conclusione che traggo dall'analisi – non è sufficiente ad assicurare la riuscita del riferimento.

Nella conclusione accenno a due opzioni non mutuamente esclusive su cosa si debba aggiungere all'uso di un'espressione (che assumo essere una condizione necessaria di ogni teoria del riferimento) e alla percezione – dove questa sia presente – per ottenere il riferimento: una condizione cognitiva più stringente della semplice percezione di qualcosa e/o una condizione sull'appropriatezza dell'azione compiuta dal parlante in un dato contesto.[5] Della seconda opzione do anche alcuni dettagli, presentando i punti cardine della mia proposta sugli atti referenziali.

2. Teorie (puramente) referenzialiste

Premesso che nelle teorie che analizzo il riferimento non avviene tramite soddisfacimento di un predicato, l'elemento caratterizzante del riferimento che prenderò in considerazione è la percezione.

Esamino il punto di vista di Donnellan e Almog sul riferimento. Secondo questi filosofi, in sostanza, se c'è l'oggetto e l'intenzione referenziale, o l'avere in mente, e il parlante usa un'espressione, allora c'è riferimento.[6] Questa è una semplificazione estrema delle posizioni di Donnellan e Almog e a breve dirò qualcosa in più. Ad ogni modo, non potrò approfondire molti punti ma spero di dare un quadro sufficientemente rappresentativo dei loro pensieri così da poter trarre le mie conclusioni senza far loro un torto.

L'uso di un'espressione con intenzione referenziale in Donnellan è simile all'uso di un nome logicamente proprio in Russell (vedi ad es. Russell 1910), con la rilevante differenza che Russell riteneva che i nomi logicamente propri dovessero avere alla base una conoscenza diretta (*acquaintance*) dell'oggetto. Il ruolo della conoscenza diretta in Donnellan, invece, è svolto dalla semplice percezione. Ed è proprio questo fatto che crea i problemi di cui tratto: la percezione – anche se le altre condizioni del riferimento sono soddisfatte – non è sufficiente per assicurare la riuscita del riferimento.[7]

2.1. La percezione come caso principe

Scrive Almog nel suo articolo del 2012:

> Donnellan's idea is that the expression "E" *semantically* directly refers to that object the speaker has come to *have in mind*. […] the object […] had in mind in the sense of that object the speaker is *thinking-about*. A paradigm example is direct perception. (Almog 2012, p. 177)

C'è un oggetto, il soggetto lo percepisce, si instaura così una relazione storico-causale tra soggetto e oggetto. In questo modo il primo ha in mente il secondo e può riferirsi a esso con un'espressione linguistica. L'avere in mente è una condizione fondante della teoria, soprattutto per il primo Donnellan.[8]

Ora, sembrerebbe che una volta che abbiamo l'oggetto percepito e l'avere in mente, o l'intenzione referenziale, dato l'uso di un'espressione segua il riferimento. Ovvero sembrerebbe che l'avere in mente un oggetto per averlo percepito sia sufficiente per riferirsi a quell'oggetto con un'espressione. Eppure in alcuni casi le cose vanno storte.

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

2.2. Comprendere dal negativo: introdurre il fallimento referenziale

In quanto segue, considero due casi in cui anche se c'è percezione di qualcosa, il riferimento fallisce. Credo che sia possibile comprendere il riferimento e il ruolo della percezione in esso dal negativo: il suo fallimento. Che cosa determina un fallimento referenziale?

Il dibattito sul riferimento e sul suo fallimento è stato un po' viziato dall'essere stato avviato – nella tradizione analitica – in relazione alle affermazioni di negazione d'esistenza vere. Allora si tende a dire: il riferimento fallisce quando non c'è nulla lì dove ci si sarebbe attesi che ci fosse un referente. Quando ciò accade, si può affermare veritieramente qualcosa del tipo "x non esiste". Trovo che questa impostazione possa farci perdere di vista il punto sul fallimento referenziale, il cui succo *non* dipende dalla cosiddetta mancata esistenza di uno specifico oggetto. Il riferimento può fallire anche se il parlante ha in mente un particolare oggetto (esistente e percepito): tenere ben presente questo fatto è di grande importanza per spiegare correttamente il riferimento stesso.

Tyler Burge (2010) è all'incirca su questa linea: sostiene, infatti, che rappresentazioni e riferimenti – trattati allo stesso modo da Burge – sono tali anche quando non sono compiuti "con successo":

> In the broadest sense, representation is representation-as-of. The point of the locution is to emphasize that representational states need not be successfully representational – need not represent anything. There need be no *representatum*. (Burge 2010, p. 42)

Al contempo Burge presenta le cose come se a giustificare il fallimento fosse la mancata esistenza di qualcosa:

> Representation is rather like shooting. Some shots do not hit anything, but they remain shootings. A way of representing, or mode of representation, constitutes a kind of representation (as of), and helps type-individuate kinds of psychological states and events. (*Ibid*., p. 45)

La stranezza della prospettiva di Burge sta nel fatto che, descrivendo le cose in questo modo, le rappresentazioni che falliscono nel rappresentare alcunché *sembrano* venire fuori dal nulla: il punto è che manca una menzione per ciò che ha causato lo *sparo*. Alcune rappresentazioni sono come spari che non colpiscono, ma allora perché sparare? A differenza degli spari veri e propri, che possono essere casuali e senza un vero e proprio bersaglio, le rappresentazioni sono sempre mirate a qualcosa. Nella sua resa dei fallimenti referenziali Burge manca di menzionare il fatto che anche quando si manca il bersaglio, un bersaglio c'è! In effetti, si può mancare il bersaglio *solo se* un bersaglio c'è. Si spara tentando di prendere qualcosa, ma non *qualunque cosa*. La spiegazione dei fallimenti referenziali dovrebbe tenere conto di questo fatto e dare una resa unificata dei mancati riferimenti e di quelli avvenuti.

Ciò su cui occorre insistere è il fallimento referenziale in presenza di un oggetto percepito (e non allucinato) che ha dato luogo a un *avere in mente* o a un'intenzione referenziale. Ora presenterò i due casi cui accennavo poco fa: uno preso da Donnellan, l'altro da Almog.

3. Il caso di Donnellan

Donnellan nel suo articolo del 1966 considera alcuni casi in cui ci si potrebbe chiedere se ci sia stato fallimento referenziale. Da lontano, vedo una figura: ritengo sia un uomo col bastone e domando "L'uomo col bastone è il professore di storia?". Donnellan considera quattro casi:

Nel primo, il referente è effettivamente un uomo col bastone e non sorge alcun problema.

Nel secondo, il referente è un uomo con l'ombrello: secondo la teoria referenzialista, nemmeno questo costituisce un problema dato che stiamo lavorando in una cornice teorica in cui il riferimento di una descrizione definita usata referenzialmente non dipende dal soddisfacimento del predicato che occorre in essa.

Il terzo caso è il più interessante: invece che un uomo col bastone, l'oggetto cui ho intenzione di riferirmi è una roccia. Mi sono sbagliato. Per Donnellan questo è un caso di riferimento riuscito: tutto sommato c'è un oggetto e io intendevo riferirmi proprio a quell'oggetto, dunque così è stato. La cosa strana è che, anche ammettendo che il riferimento sia avvenuto, non è chiaro come si potrebbe rispondere alla domanda di poco fa. Donnellan stesso (1966, p. 219) riconosce la *non appropriatezza della domanda* e il fatto che a essa non si può rispondere correttamente, "given the true nature of what I have referred to".

L'ultimo caso è l'unico che Donnellan considera, pur con qualche dubbio, un fallimento referenziale. Al posto dell'uomo col bastone, scrive, non c'è assolutamente nulla. Forse è stato un gioco di luci a causare la mia errata percezione. Ora, un dettaglio apparentemente banale su cui vorrei attirare l'attenzione è: un gioco di luci non è qualcosa? In che senso non c'è nulla? Personalmente, trovo che parlare di "non esistenza di un oggetto" o dire che non c'è nulla lì dove mi sarei aspettato che ci fosse un uomo col bastone sia estremamente fuorviante, per quanto questo tipo di impostazione sia intuitivamente efficace per trattare casi come quello di Babbo Natale.[9]

3.1. Teoria dei blocchi, non-esistenti e percezioni

Nel 1974, Donnellan cerca di sviluppare una teoria per spiegare il comportamento dei nomi che non hanno un referente, la cosiddetta *teoria dei blocchi*:

> When the historical explanation of the use of a name (with the intention to refer) ends [...] with events that preclude any referent being identified, I will call it a 'block' in the history. (Donnellan 1974, p. 23)

Una difficoltà per la teoria dei blocchi è che la nozione chiave ha bisogno di essere raffinata per poter gestire alcuni casi *borderline*, come evidenzia anche Almog (2004). Se il fallimento referenziale è spiegato come preclusione di individuazione di un referente, ci si può chiedere *cosa effettivamente precluda la possibilità di individuare un qualunque referente*.

Proviamo a ribaltare il problema. Si potrebbe dire che anche se al nome non è correlato un referente, all'origine dell'uso del nome deve esserci una causa. Nella fattispecie, mi sto concentrando su quei casi dove c'è la percezione di qualcosa all'origine di una relazione storico-causale (la percezione diviene poi una concausa dell'uso del nome). Ora, quando quel qualcosa percepito può essere un referente e quando no?
Ad esempio, nel caso di "Babbo Natale" un referente sarebbe individuabile. La figura di Babbo Natale è strettamente collegata a quella di San Nicola. Ciò nonostante, non diremmo che gli attuali usi di "Babbo Natale" si riferiscono a San Nicola, perché quando "Babbo Natale" è usato oggi in genere si intende parlare del panciuto personaggio che i bambini amano, e che non esiste. Per comprendere meglio la questione, ci possiamo avvantaggiare dell'utile tripartizione di Almog (2004, pp. 406-407) dei casi in cui la catena storica legata agli usi di un nome incontra un blocco.

4. Il caso di Almog

Nel 2004, analizzando la *teoria dei blocchi* di Donnellan (1974) sui fallimenti referenziali, Almog presenta alcuni casi in cui sembra che il riferimento fallisca.
Il primo caso è del tipo appena presentato: c'è la deliberata intenzione di dar vita a un'invenzione. Si tratta di una sorta di spostamento del riferimento da un individuo reale (San Nicola) a un personaggio di finzione (Babbo Natale). Una volta che il riferimento di "Babbo Natale" è spostato, il tentativo di riferirsi a un individuo reale denominato "Babbo Natale" è destinato a fallire.
Nel secondo caso, si tratta, per dirla con Almog, di un *errore all'interno di una teoria*. È quanto avvenuto per i termini "flogisto" e "Vulcano": lì l'intenzione del parlante era genuinamente referenziale. Di fatto, però, il referente di queste espressioni manca.
L'ultimo caso, che è quello che ci interessa maggiormente, è simile al secondo ed è dovuto a credenze radicalmente errate. Si può pensare che un fuoco sia una manifestazione del dio Booz e usare "Booz" con l'intenzione di riferirsi alla divinità. Ma Booz non esiste: un eventuale riferimento a lui fallirebbe, anche se il proferimento fosse correlato alla percezione di un oggetto. E sembra che non si possa nemmeno sostenere che ci si sia semplicemente riferiti al fuoco. Secondo Almog, questo caso è diverso dal precedente: "what leads us astray is radically false beliefs about the *sort* of entities involved (gods, ghosts, etc.) rather than mistakes within a given scientific framework." (Almog 2004, p. 407).
Sia nel caso di Donnellan che nell'ultimo caso di Almog il parlante percepisce qualcosa e intende riferirsi a un oggetto che è strettamente correlato alla sua percezione, nella fattispecie ne è la causa. Eppure il riferimento fallisce.

5. Conclusioni e proposte

Possiamo trarre un paio di conclusioni: 1. la spiegazione del fallimento referenziale non consiste nel dire che non c'è niente lì dove il parlante si aspettava che ci fosse qualcosa. 2. la stretta relazione tra causa-percezione-proferimento non è sufficiente ad assicurare la riuscita del riferimento, anzi la percezione ha un ruolo importante anche nei fallimenti referenziali.
Suggerisco di considerare due possibili sviluppi per chiarire la nozione di riferimento. Li accenno molto rapidamente. Da una parte si potrebbe insistere sul modo in cui il parlante ha in mente l'oggetto cui intende riferirsi. Si tratta di una via di matrice fregeana che David Kaplan, ad esempio, intraprende nel suo "An Idea of Donnellan" (2012) quando tratta di "ways of having in mind". Per dirla in un altro modo, si tratta di approfondire che cosa voglia dire avere in mente un particolare oggetto, o avere un pensiero singolare. Anche Almog (2004) sembra tentato da una soluzione del genere quando dice che forse il riferimento a Booz fallisce perché il parlante ha credenze false riguardanti il *tipo* di entità coinvolta.

5.1. Atti referenziali

Un'altra possibile via di sviluppo dell'indagine, quella che prediligo, consiste nel seguire la strada indicata da Donnellan quando dice, nell'analizzare il caso c) (quello della roccia scambiata per un uomo col bastone), che la domanda posta non è *appropriata*, data la *vera natura dell'oggetto*. Questa linea di ricerca insiste maggiormente su oggetto e azione, rifacendosi alla teoria degli atti linguistici, piuttosto che cercare la soluzione all'interno della mente del parlante.
La possibilità che il riferimento possa fallire per ragioni che prescindono dalla mancata esistenza del referente inteso è uno degli argomenti principali per sostenere che il riferimento sia essenzialmente il *riferirsi* dei parlanti compiuto tramite espressioni dal significato costante e riconoscibile. Il riferimento può *fallire* per ragioni contestuali e per *riuscire* dipende da elementi contestuali. Altri argomenti – che purtroppo qui non posso illustrare – a sostegno di questa linea sono dati dalle difficoltà storicamente riscontrate nello spiegare il funzionamento delle descrizioni definite incomplete (ad es. "il tavolo") e quello dei nomi omofoni e omografi. Di fondo, c'è l'idea che *tutte* le espressioni siano necessariamente dipendenti dall'atto di un parlante per avere un referente. Da questo punto di vista, anche lo studio dei primi usi dei nomi propri e quello dei fenomeni di "cambio di referente" (come nel caso di "Madagascar") possono essere utili per adottare la corretta prospettiva nello spiegare il riferimento.
Secondo una impostazione di questo tipo, il riferimento potrebbe essere descritto come una relazione a quattro posti tra parlante, contesto, espressione e oggetto. Bisogna: spiegare che cosa debba fare un parlante perché si possa dire che stia effettivamente tentando di riferirsi a un oggetto; specificare che cosa sia il contesto e che ruolo abbia in esso l'uditorio nell'indirizzare il parlante; precisare quali siano i vincoli dati dall'espressione usata per riferirsi, in particolare quale sia il ruolo della convezione nell'atto referenziale; chiarire che cosa si intende con "oggetto": come ho accennato in questo articolo, in alcuni casi possono esservi delle cause di una percezione che diviene concausa di un atto referenziale, pur senza esserci un vero e proprio referente.
Si tratta di un progetto ampio. Tra i suoi punti di forza c'è il fatto che permette di spiegare in modo unitario i

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

fallimenti referenziali e i riferimenti riusciti. Se fare riferimento a un oggetto non dipende soltanto dalla personale percezione di un oggetto ma è un atto diretto a un uditorio, finalizzato alla comunicazione e vincolato dalla convenzione, esso può riuscire o fallire per molte ragioni.

Per fare riferimento bisogna che ne siano rispettate le condizioni necessarie: che le espressioni siano usate secondo il loro *significato letterale* e *che vi sia effettivamente qualcosa cui riferirsi* sono condizioni comunemente riconosciute.[10] Mi spingo più in là: ritengo che un atto referenziale per avere successo debba essere teso alla comunicazione, essere minimamente informativo, almeno in linea di principio. Un argomento per sostenere il punto è dato dal parallelo tra l'istituzione di una convezione e l'uso di convenzioni istituite. L'istituzione di una convenzione richiede necessariamente la comprensione da parte dell'uditorio dell'uso che viene fatto dell'espressione. Se consideriamo che vi sia una sostanziale continuità tra gli usi "fondanti" e quelli che sfruttano convenzioni già istituite (come è ragionevole credere pensando ai casi alla "Madagascar", dove quello che è ritenuto essere un normale uso di una convenzione istituita diviene, tramite una serie di atti, un'istituzione di convezione), si può essere persuasi che gli usi di convenzioni istituite siano sempre tesi verso la comunicazione.[11]

5.2. L'osservatore terreno della Storia

Tornando alla percezione e alla teoria dei blocchi, Donnellan spiegava i fallimenti referenziali dal punto di vista dell'Osservatore Onnisciente della Storia. Quella descrizione dall'esterno del fenomeno referenziale incarnava lo sforzo di Donnellan di rendere giustizia nei casi di fallimento referenziale, in contrasto con l'impostazione del 1966, dove il riferimento dipendeva essenzialmente dal parlante e dalle sue intenzioni. Bisognava bilanciare il suo punto di vista con alcuni elementi di realtà inoppugnabili, ecco allora che veniva in soccorso l'Osservatore Onnisciente della Storia. Le due pulsioni, *soggettivizzante* e *oggettivizzante*, rimangono però sostanzialmente autonome e non conciliate nel disegno di Donnellan. Una viene usata per spiegare alcune cose, l'altra per spiegarne altre.

Per risolvere il problema bisogna generalizzarlo, allargando la categoria dei fallimenti referenziali a molti altri tipi di casi oltre a quello in cui "l'oggetto non esiste". L'efficacia della traduzione dei pensieri in fatti è riconosciuta dalla comunità (o *dalle* comunità) cui il parlante appartiene. La comunità è l'*osservatore terreno della Storia* e sta a essa imputare responsabilità (oggettiva) alle azioni dei parlanti e riconoscerne l'efficacia (referenziale). L'osservatore terreno della Storia ci ricorda che quando abbiamo assodato (o assunto) che stiamo avendo a che fare con il mondo reale, fatto di referenti esistenti e cause tangibili, i nostri problemi sono appena iniziati. È a partire da lì che si gioca la partita delle azioni responsabili ed efficaci.

Per quanto riguarda il tentativo di riferirsi al dio Booz, o a qualunque altra cosa che non esiste – assumendo che non ci si può riferire a qualcosa che non esiste – dovremo comunque appellarci a un punto di vista onnisciente, poiché è chiaro che non può essere la comunità linguistica a decidere quali oggetti esistono e quali no.[12] Invece, per fare chiarezza nei casi di tentativi di fare riferimento a un oggetto esistente compiuti tramite una descrizione e tenere unite la prospettiva soggettivizzante e quella oggettivizzante, l'osservatore terreno della Storia è particolarmente utile. Anche in una teoria puramente referenzialista abbiamo bisogno di limitare la gamma di descrizioni che possono essere utilizzate per riferirsi a un certo oggetto in un dato contesto. In effetti, abbiamo bisogno di dire che l'atto referenziale compiuto dicendo "L'uomo col bastone è il prof. di storia?" almeno nel caso d) fallisce (e alcuni vorrebbero poter dire che fallisce anche nel caso c)). L'osservatore terreno della Storia ci permetterebbe di mantenere una teoria referenzialista sostanzialmente non soddisfazionale e al contempo spiegare il fallimento referenziale in questo genere di situazioni senza dover dire che il riferimento fallisce perché "non c'è nulla" dove ci saremmo attesi un referente.

Ora, una teoria del riferimento (e del suo fallimento) dovrebbe anche indicare quali sono le dimensioni su cui si articola il giudizio della comunità linguistica nel riconoscere l'efficacia di un atto referenziale. La domanda è: su che cosa si basa il suo giudizio? Nel caso delle descrizioni il punto fondamentale è che l'espressione deve essere una descrizione di *quell'oggetto*, basata su qualche tratto di quest'ultimo. Per usare uno slogan, deve trattarsi di una *descrizione descrivente*.

In Marino (2012, pp. 130-132) individuo alcune *dimensioni di pertinenza* possibili tra descrizioni e oggetti, ovvero legami intercorrenti tra espressioni e oggetti. Una descrizione può essere usata per riferirsi a un certo oggetto in virtù della presenza di una dimensione di pertinenza, in assenza di essa il riferimento fallisce. Inoltre, anche in una cornice di referenzialismo puro, si mantiene intatta l'importanza del significato delle espressioni usate per fare riferimento, sia nel caso in cui questo riesca, sia che fallisca.

Per un trattamento approfondito e argomentato di quanto sostenuto nell'ultima parte di questo articolo rimando a Marino (2012, soprattutto pp. 99-137). In questa sede, la tesi che ho difeso è che le vie del riferimento non si esauriscono nella percezione. Anche quando qualcosa è effettivamente percepito e le altre condizioni del riferimento sono soddisfatte, il riferimento può fallire. Questo fatto, insieme ad altri qui solo accennati, fa pensare che il riferimento sia un atto compiuto da un parlante e sia dipendente dal contesto. Tale dipendenza ha a che fare con l'informatività delle espressioni usate dal parlante nello specifico contesto in relazione all'uditorio cui è rivolto l'atto linguistico e alle comunità linguistiche cui il parlante e l'uditorio stessi appartengono.

Note

1 Ringrazio i partecipanti al Congresso della SFL tenutosi a Bologna tra il 5 e il 7 ottobre 2012 e i due anonimi *referees* per i loro commenti a una precedente versione di questo articolo. Le risposte – mi auguro esaustive – ai loro suggerimenti e critiche sono integrate nel testo. Un ringraziamento parti-

colare va ad Andrea Bianchi e Paolo Leonardi per il loro sostegno nel periodo di scrittura della tesi da cui questo articolo prende le mosse.

2 Questo caso è stato posto all'attenzione di Almog da Mike Thau; vedi Almog 2004, nota 6 p. 402, e pp. 406-407.

3 In realtà, almeno secondo Donnellan, la percezione non è necessaria né sufficiente perché vi sia riferimento. Nel seguito – vedi la nota 7, in particolare – affronto la questione un poco più approfonditamente.

4 Si potrebbe pensare che i due casi siano rilevantemente differenti poiché nella situazione descritta da Donnellan il parlante intende riferirsi a ciò che percepisce, alla causa della sua percezione, mentre il caso di Almog è più complesso: il parlante intende riferirsi all'uomo che vede sulla collina ma probabilmente lo chiama "Thor" perché sta percependo anche tuoni e fulmini contestualmente. Non so quanto questa sia una differenza sostanziale per il punto che intendo fare. Ad ogni modo, si potrebbero ridurre al minimo le differenze considerando una situazione in cui la divinità non comandi tuoni e fulmini ma sia essa stessa l'elemento naturale osservato, come avviene nelle religioni animiste.

5 Una menzione a Saul Kripke (1977) è dovuta. Nella teoria kripkiana il riferimento è spiegato essenzialmente dalla convenzione. Se ciò fosse corretto, bisognerebbe quanto meno parlare di una terza opzione convenzionalista oltre le due da me prospettate. Il mio punto di vista è che non c'è effettivamente una "terza via" puramente convenzionalista al riferimento. Non posso trattare nel dettaglio la questione, ma ritengo che argomenti basati sulle descrizioni definite incomplete (ad es. "il tavolo") e sui nomi propri omofoni e omografi (anche noti come *nomi ambigui*) rendano necessario includere anche delle condizioni cognitive e/o d'azione alla teoria referenzialista. In *Azione e Riferimento* (Marino 2012) affronto questi temi approfonditamente (in particolare, pp. 72-99).

6 Sarebbe possibile fare alcuni distinguo tra le nozioni di *avere in mente* e *intenzione referenziale*, ma nel presente articolo non è necessario e farlo appesantirebbe la lettura.

7 Le altre condizioni del riferimento sono: che vi sia qualcosa di percepito, che l'intenzione referenziale verso questo qualcosa sia presente e che un'espressione sia utilizzata dal parlante. Queste condizioni costituiscono una sorta di *sfondo* su cui la percezione gioca il ruolo di protagonista assoluta. Nell'articolo inoltre assumo che il parlante non stia avendo un'allucinazione. In linea di massima, ometterò di menzionare questa serie di "condizioni di sfondo" del riferimento.

8 Chiaramente, la percezione permette di avere in mente un oggetto, ma certo non è l'unico modo in cui è possibile avere in mente un oggetto. In quanto segue considero solo quei casi di avere in mente che derivano dalla percezione.

9 Si potrebbe obiettare che un gioco di luci è "qualcosa", ma non un oggetto. Ciò, comunque, non sarebbe sufficiente per dire che non c'è nulla dove credevo che ci fosse un uomo col bastone.

10 Discorso a parte andrebbe fatto per i nomi propri se è vero, come credo, che i nomi non hanno un *significato*, ma sono legati tramite "convenzioni nominali" agli oggetti che portano quei nomi, in taluni casi lo stesso nome per più oggetti. Ciò nonostante, fatto il distinguo tra le convezioni di significato delle espressioni che non sono nomi e le convenzioni nominali, mi pare si possa tranquillamente dire che una delle condizioni del riferimento sia che le convenzioni linguistiche siano rispettate.

11 L'argomento è sostenuto anche da altri casi oltre quello di "Madagascar". Penso, ad esempio, al cambiamento di riferimento del nome "Babbo Natale", al caso di "George Smith" discusso da Kripke (1972/1980, pp. 95-97) e, più in generale, al fatto che quelle che Kripke chiama "intenzioni specifiche" (1977, p. 264) possono avere un ruolo semantico anche negli usi del linguaggio che non ne mutano le convenzioni. Vedi Marino (2012, pp. 87-97).

12 La situazione è un po' più complicata nel caso in cui il parlante voglia riferirsi precisamente a ciò che sta percependo. Riconsideriamo il caso di Thor presentato all'inizio dell'articolo: lì c'è un individuo percepito dal parlante e in un certo senso è a *quell'individuo* che il parlante intende riferirsi. L'ancoraggio a uno specifico individuo renderebbe più difficile prendere posizione sull'efficacia del riferimento. Resta però che "Thor" non è il nome dell'uomo sulla collina e che dunque non è possibile riferirsi con questo nome a quell'individuo. In risposta, si potrebbe sostenere che l'individuo sulla collina viene "battezzato" nel momento in cui "Thor" è usato con l'intenzione di riferirsi a lui. Se si ritiene che tali battesimi fulminei possano avvenire, si dovrebbe dire che a seconda dell'enunciato prodotto dal parlante e del contesto di produzione, "Thor" potrebbe essere considerato un riferimento efficace oppure no.

Bibliografia

Almog, J., 2004, "The Proper Form of Semantics", in M. Reimer e A. Bezuidenhout, a cura, *Descriptions and Beyond*, Oxford: Oxford University Press, pp. 391-419.

Almog, J., 2012, "Referential Uses and the Foundation of Direct Reference" in J. Almog e P. Leonardi, a cura, *Having in Mind*, Oxford: Oxford University Press, pp. 176-184.

Burge, T., 2010, *Origins of Objectivity*, Oxford: Clarendon Press.

Donnellan, K. S., 1966, "Reference and Definite Descriptions", *The Philosophical Review* 75, pp. 281-304.

Donnellan, K. S., 1974, "Speaking of Nothing", *The Philosophical Review* 83, pp. 3-31.

Kaplan, D. B., 2012, "An Idea of Donnellan" in J. Almog e P. Leonardi, a cura, *Having in Mind*, Oxford: Oxford University Press, pp. 122-175.

Kripke, S. A., 1977, "Speaker's Reference and Semantic Reference", in P. French, T. Uehling Jr. e H. Wettstein, a cura, pp. 255-276.

Kripke, S. A., 1972/1980, "Naming and Necessity", prima ed. in G. Harman e D. Davidson, a cura, 1972, *The Semantics of Natural Language*. Seconda ed., *Naming and Necessity*, Cambridge Mass: Harvard University Press. I riferimenti di pagina sono alla seconda edizione.

Marino, A., 2012, *Azione e Riferimento*, tesi di dottorato non pubblicata, reperibile su http://amsdottorato.cib.unibo.it/4998/.

Russell, B., 1910, "Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description", *Proceedings of the Aristotelian Society (New Series)*, Vol. XI, pp. 108-128.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Hans-Georg Gadamer: idealismo linguistico o realismo?

Stefano Marino

1. Storia degli effetti di *Verità e metodo*: ermeneutica filosofica e "pensiero debole"

In un'intervista a Hans-Georg Gadamer del 1996, Jean Grondin nota come l'ermeneutica abbia suscitato "un gran numero di reazioni critiche" e propone a Gadamer di richiamare "l'attenzione sui punti critici delle sue tesi principali" ricorrendo a tre parole-chiave riferite "alle tre parti e aree tematiche di *Verità e metodo* (arte, storia e linguaggio)": "estetismo, relativismo e linguismo" (Gadamer 1997, pp. 168-169). In particolare, Grondin spiega che nella terza parte del capolavoro gadameriano

> ne va della dimensione universale della linguisticità, che porta così allo scoperto una dimensione ontologica dell'ermeneutica. Qui sembra che l'essere, il comprendere e il linguaggio siano completamente intrecciati l'uno con l'altro, cosicché molti hanno interpretato questa concezione nel senso di un panlinguismo. È stata soprattutto la celebre formula: "L'essere, che può venir compreso, è linguaggio" […] a indurre a una tale interpretazione (*Ivi*, pp. 175-176).

"L'essere che può venir compreso è linguaggio (*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*)" (Gadamer 1986a, p. 965) è senza dubbio il motto più citato di *Verità e metodo*, ma forse anche il più frainteso. Gli studiosi del pensiero di Gadamer, infatti, hanno discusso accesamente persino intorno alla questione sul modo più appropriato di renderlo in italiano. Nel saggio *Storia di una virgola*, Gianni Vattimo (2000) ha chiarito le ragioni che lo hanno spinto a tradurre la frase in modo da lasciar cadere le due virgole presenti in tedesco all'interno del motto di *Verità e metodo*. Secondo Donatella Di Cesare (2001, p. 12), però, "le due virgole, presenti in tedesco per ragioni grammaticali", che "vengono a cadere in italiano per ragioni stilistiche", portano con sé un decisivo significato filosofico, che contribuisce a mutare il senso stesso della frase di Gadamer. "A mutare, oltre lo stile, è infatti soprattutto […] la portata ontologica della sentenza", che nella direzione indicata da Vattimo sembra ora spingere verso l'idea "che l'essere *è* linguaggio, e che in quanto tale è comprensibile", trasformando così l'ermeneutica in

> una "ontologia debole" […]. Nella identificazione di essere e linguaggio si coglie dunque il senso ultimo e insieme il punto d'avvio di quella radicalizzazione ontologica e nichilistica dell'ermeneutica che Vattimo propone" (*Ivi*, pp. 12-14).

Prendendo le mosse dal problema della proposizione relativa, "circoscritta fra le due virgole", che svolge una funzione di "restrizione, o meglio [di] delimitazione", Di Cesare suggerisce invece di intendere così il summenzionato motto di *Verità e metodo*:

> L'essere, *nella misura in cui* ed *entro i limiti in cui* può essere compreso, è linguaggio. […] L'essere che si dà a comprendere è linguaggio. O anche: l'essere che si presenta con il carattere della comprensibilità, avrà per ciò stesso anche il carattere della linguisticità. […] Quel che si rende comprensibile *per noi* è tale perché si dà nel linguaggio, ed è questo "comprensibile" ciò di cui si occupa l'ermeneutica (*Ivi*, pp. 15-16).

Si tratta di precisazioni importanti, soprattutto nel contesto filosofico italiano, in cui la ricezione dell'ermeneutica gadameriana è stata pesantemente condizionata proprio dagli sviluppi che le ha impresso il "pensiero debole". È certamente il caso di ricordare, infatti, come la ricezione della filosofia di Gadamer da parte di Vattimo abbia comportato, fra i suoi momenti essenziali, anche una profonda trasformazione dell'orizzonte concettuale, dovuta sia al concorrere di influenze diverse (si tenga presente che Vattimo, pur riconoscendo Gadamer come uno dei suoi maestri[1], è stato prima di tutto un allievo di Pareyson, la cui filosofia presenta sì svariate convergenze con quella di Gadamer, ma anche indubbie differenze), sia all'originale curva che Vattimo ha saputo imprimere alla propria ermeneutica perlomeno a partire dalla fine degli anni Settanta. Senza ripercorrere qui in dettaglio la vicenda relativa a tale ricezione-trasformazione dell'eredità gadameriana, mi limiterò a menzionare il fatto che l'ermeneutica di Vattimo condivide solamente in parte "la teoria della 'fusione degli orizzonti' di Gadamer e in genere del dialogo ermeneutico", scorgendo in una siffatta teoria "troppo ottimismo, troppo irenismo" (Vattimo 2009, p. 11). E, ancora, il fatto che una tale ermeneutica (quella di Vattimo, cioè) si concepisce esplicitamente come una "coerente filosofia dell'interpretazione", come un "appello a trasformare la realtà oggettiva delle cose 'là fuori' […] in linguaggio e progetto" (Vattimo 2001, p. 67), e, per giunta, si pone in esplicita continuità con il celebre motto di Nietzsche sull'inesistenza dei fatti a vantaggio delle sole interpretazioni[2], mentre non è

dato rinvenire una siffatta centralità del filosofo dello *Zarathustra* in Gadamer[3], né è forse possibile ricondurre la sua ermeneutica filosofica, in generale, a una filosofia dell'interpretazione[4]. Da ultimo, è certamente il caso di ricordare che l'ermeneutica "debole" di Vattimo ritiene indispensabile procedere sì "insieme a Gadamer" ma, al contempo, "oltre Gadamer", soprattutto per quel che riguarda il problema dell'essere e del linguaggio. Scrive infatti Vattimo: "se prendiamo Gadamer sul serio e accentuiamo le sue affermazioni, queste ci conducono oltre l'ermeneutica filosofica" (*Ivi*, p. 61)[5]. E questo "andare oltre", per il filosofo torinese, significa non limitarsi a quelle che egli considera delle "letture riduttive" che scorgono nella filosofia di Gadamer solamente "una teoria della finitezza e storicità insuperabile della comprensione" utile al massimo a "combattere le pretese egemoniche dello scientismo e del tecnicismo"[6], bensì oltrepassare Gadamer sul tema "essere *e/è* linguaggio", radicalizzando la "svolta ontologica annunciata dalla terza sezione di *Verità e metodo*" e arrivando alla conclusione che non esiste alcun "limite 'oggettivo'" di fronte al quale l'interpretazione dovrebbe arretrare e che "le cose sono quello che davvero sono soltanto […] nel linguaggio" (*Ivi*, pp. 61-62).

In sintesi, dunque, per Vattimo, "se l'ermeneutica ha senso, essa richiede una profonda rivoluzione dell'ontologia, che prenda congedo dall'idea dell'essere come oggettività data 'là fuori', a cui il pensiero dovrebbe cercare di adeguarsi", che abbandoni "persistenti pregiudizi metafisici" come la teoria della "verità come corrispondenza", e che prenda "radicalmente sul serio l'identificazione dell'essere con il linguaggio", cioè l'idea che "non c'è essere fuori dal linguaggio" e che il reale, da ultimo, va risolto "completamente nel gioco delle interpretazioni" (*Ivi*, pp. 62-63 e 67). A esiti simili, peraltro, approda anche la ricezione-trasformazione della filosofia di Gadamer operata dall'altro grande protagonista dell'ermeneutica postmoderna, cioè Richard Rorty, secondo il quale la frase "*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*" sintetizza nel miglior modo possibile un punto di vista definibile come "idealismo legato al linguaggio" (Rorty 2001, p. 48). Una "varietà di idealismo", cioè, "legata al linguaggio" e fondata sulla convinzione che non sia più il caso di mantenere in vita la "teoria della verità come conformità" o la credenza "che le parole possano essere esaminate sulla base di non-parole" – ossia sulla base di cose "oggettivamente" presenti nella realtà e indipendenti dalla descrizione o interpretazione che noi forniamo del reale – "al fine di scoprire quali parole siano adeguate al mondo" e quali invece no: "chi voglia andare al di là della metafisica", conclude Rorty, "dovrebbe smettere di chiedersi che cosa è reale e che cosa non lo è" (Rorty 2001, pp. 50 e 53-54).

2. L'ermeneutica di Gadamer: un idealismo della linguisticità…

Idealismo legato al linguaggio: è precisamente così, in effetti, che l'ermeneutica di Gadamer è stata più volte interpretata – a mio giudizio, evidentemente, proprio in virtù del potente (ma altresì problematico) effetto esercitato dalle sue prosecuzioni-trasformazioni a opera di autori come Rorty e Vattimo[7]. Per essere precisi, un'accusa di "idealismo della linguisticità" era già stata avanzata contro Gadamer da Jürgen Habermas, ai tempi della celebre controversia sull'ermeneutica e la critica dell'ideologia. Tuttavia, tenuto conto del contesto per così dire filosofico-sociale e politico da cui era scaturita quella controversia, bisogna dire che si trattava di un'accusa di "idealismo" dal significato diverso da quella rivolta all'ermeneutica di Gadamer allorché, in un contesto maggiormente improntato a tematiche filosofico-teoretiche ed epistemologiche, le si rimprovera di procedere a un'indebita, completa risoluzione del piano dell'essere in quello del linguaggio.

Tra coloro che hanno maggiormente e più duramente contestato, in tempi recenti, l'"ermeneuticità panlinguistica", l'"olismo linguistico" secondo cui "il mondo [sarebbe] linguaggio", insomma "l'ontologia ermeneutica" che identificherebbe "il mondo con il linguaggio" e, così, cadrebbe in una sorta di "deficienza ontologica" (Ferraris 1997a, pp. 446, 396 e 436), vi è sicuramente Maurizio Ferraris. All'interno del suo percorso filosofico, dalla proposta di un'*estetica razionale* come teoria della percezione (cfr. Ferraris 1997a), ossia di un'*altra estetica* rispetto alla filosofia dell'arte (cfr. Ferraris, Kobau, a cura, 2001), all'approdo al *nuovo realismo* (cfr. Ferraris 2011), riveste senz'altro un ruolo di primo piano la critica dell'"identificazione tra essere e linguaggio caratteristica della ontologia ermeneutica contemporanea" (Ferraris 1997a, p. 151). L'idea di fondo è che, nel Novecento, "benché molto si sia parlato di ontologia, se ne [sia] perso di vista l'oggetto, ossia l'essere o, per dirla francamente, l'*ente*"[8] (*Ivi*, p. 22), e questo perché "con l'ermeneutica" si sarebbero "smarriti non pochi oggetti": più in generale, sarebbe "scomparso il mondo, essendosi convenuto che l'essere […] è una cosa molto evanescente, il linguaggio" (*Ibid.*). In altre parole, l'ermeneutica sarebbe "una versione novecentesca dell'immaterialismo di Berkeley", in quanto "dottrina secondo cui le cose non esistono fuori dal linguaggio" (Ferraris 1997b, pp. 28-29).

Ora, la questione è che ciò, forse, può risultare vero a proposito delle versioni che del pensiero ermeneutico sono state fornite da Vattimo e, per l'appunto, da Rorty, ma risulta molto probabilmente illegittimo se applicato al pensiero di Gadamer. Eppure, Ferraris non sembra avere dubbi nel ricondurre questa particolare modalità della svolta linguistica proprio alla sentenza "*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*". Per Ferraris, infatti, "quando Berkeley enunciava le sue tesi immaterialistiche, sapeva di esporre un paradosso che gli sarebbe costato caro", laddove Gadamer, nell'avanzare la tesi di "equivalenza tra essere e linguaggio, in *Wahrheit und Methode*, si muove ormai su un terreno sicuro": in

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Gadamer, pertanto, "la cosa [verrebbe] assimilata alla parola" e si assumerebbe che non vi sia alcuna esperienza, anzi addirittura alcuna cosa, all'infuori del linguaggio, nonostante sia assolutamente evidente che "non tutto […] è linguaggio" (Ferraris 1997a, pp. 412, 442 e 420)[9]. Ma, viene da chiedersi, è davvero questo il modo corretto di interpretare il celebre motto di *Verità e metodo*? O non esistono, piuttosto, altre interpretazioni possibili e, a dire il vero, anche più calzanti e realmente corrispondenti alle intenzioni filosofiche di Gadamer?

3. … o un realismo prospettivista?

Il punto dal quale occorre prendere le mosse, a tal proposito, è senz'altro rappresentato dagli interventi chiarificatori dello stesso Gadamer. Sollecitato a intervenire su questo delicato e controverso aspetto del suo pensiero, egli afferma infatti che "il riconoscimento di noi stessi […] dovrebbe apportare il ricordo del contrassegno aristotelico del linguaggio", ma "*non perché tutto sia linguaggio*", dal momento che "il linguaggio non parla di *sé*, ma di *ciò che è*" (Gadamer 1995, p. 647). Certo, non si può negare che la celebre formula di *Verità e metodo* sull'essere e il linguaggio presenti qualcosa di ambiguo e sfuggente, né che una siffatta ambiguità permei, in una certa misura, l'intero discorso condotto nella terza parte dell'opera. Infatti, accanto a passi in cui il linguaggio viene inteso come "*il mezzo universale in cui si attua la comprensione*" – ossia in cui s'insiste semplicemente sul "nesso essenziale tra linguaggio e comprensione" e sulla "linguisticità del comprendere" nel senso particolare della "*concrezione della coscienza della determinazione storica*" (Gadamer 1986a, pp. 793-795) – si trovano anche passi in cui Gadamer afferma esplicitamente che "l'essere è *linguaggio*, cioè *autopresentazione*" (*Ivi*, p. 989). E d'altra parte, va anche rilevato come, a dispetto della tesi fondamentale circa la "costituzione linguistica della nostra esperienza del mondo" (*Ivi*, p. 913), si trovino in *Verità e metodo* passi in cui Gadamer sembra accennare all'esistenza di forme esperienziali non-linguistiche[10]: ciò che, peraltro, si pone in assoluta continuità con le affermazioni contenute in alcuni suoi scritti successivi circa l'esistenza di "processi comunicativi extralinguistici" (Gadamer 1986b, p. 107). Ad ogni modo, ai fini specifici del nostro discorso quel che conta maggiormente è che Gadamer, a proposito dell'accusa di esser caduto in un "idealismo della linguisticità", abbia affermato senza mezzi termini che un tale idealismo "sarebbe davvero una grottesca assurdità" (Gadamer 1986b, p. 236). Da ultimo, egli prende nettamente posizione su tale problema proprio nella succitata intervista con Grondin, là dove si legge: "Ma no, questo non l'ho mai pensato e nemmeno detto, che cioè tutto sia linguaggio" (Gadamer 1997, p. 178)!

Comunque, oltre che dell'autointerpretazione dello stesso Gadamer è sicuramente importante tener conto anche dell'opinione dei suoi interpreti, nel senso che salta immediatamente agli occhi come non tutti gli studiosi abbiano seguito la linea interpretativa che vede nella frase "*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*" l'espressione di un idealismo linguistico che condurrebbe, in ultima analisi, all'antirealismo e alla "fabulizzazione del mondo" (Ferraris 1997a, p. 412). A questo proposito, mi limiterò a citare tre esempi: quelli, cioè, (1) di Günter Figal (2000, p. 310), il quale parla esplicitamente di "pochezza del sospetto che [nella frase] 'l'essere che può venir compreso è linguaggio' […] si assista a una pura e semplice equiparazione di mondo e linguaggio" e, muovendo da premesse gadameriane, approda a un'originale filosofia dell'oggettualità che, fra le altre cose, prende apertamente le distanze da quegli esiti nichilistici dell'ermeneutica che hanno proposto di risolvere il reale in "interpretazioni di interpretazioni", in

> un'infinita catena dal carattere indiretto, nella quale ci riferiamo linguisticamente a un altro elemento linguistico, che è riferito a sua volta a un altro elemento linguistico e che si esaurisce in tali riferimenti (Figal 2006, p. 201)[11].

E, ancora, vorrei citare qui gli esempi (2) di Franca D'Agostini, la quale individua una vera e propria forma di "confusione logica" alla base dell'interpretazione che vede nella tesi di Gadamer un'identificazione di essere e linguaggio[12], e infine (3) di Brice Wachterhauser, il quale ritiene addirittura di poter individuare nella terza parte di *Verità e metodo* la difesa di un'autentica prospettiva realista, insomma l'esatto contrario dell'inveterata lettura che vi ha scorto un idealismo-irrealismo linguistico.

Secondo Wachterhauser, infatti, Gadamer si distingue e si differenzia nettamente dalla linea di pensiero Nietzsche-Derrida-Rorty, cioè dalla "varietà antimetafisica, *antirealista* del pensiero ermeneutico" con cui, "nel mondo di lingua inglese, viene solitamente associata l'ermeneutica" *tout court* (Wachterhauser 1994, pp. 148-149). A suo giudizio, piuttosto, possiamo definire l'autore di *Verità e metodo* come "un pensatore che accetta sia una versione della concezione realista delle conoscenza, sia il fatto che tutto il pensiero ha luogo in un contesto linguistico mediato dalla storia": Gadamer, prosegue Wachterhauser, "comprende il bisogno di un coerente realismo che tenga fermo al fatto che le nostre discussioni devono vertere su ciò che, in qualche modo, è reale indipendentemente dalla mente e dalla collocazione storica dell'interrogante", ma, "al tempo stesso, dedica il proprio pensiero all'analisi della questione della storicità per la comprensione di una siffatta verità realista" (*Ivi*, pp. 149-150). In sintesi, quindi, la posizione di Gadamer sarebbe quella "che conosciamo le cose stesse nella storia e mediante la storia, piuttosto che senza la storia o a dispetto della storia" (*Ivi*, p. 150). Per Wachterhauser – che, nella sua lunga, minuziosa e dettagliata analisi dei passaggi-chiave della terza parte di *Verità e metodo*, apre anche a interessanti confronti con le posizioni di altri filosofi, come Putnam o McDowell,

fortemente impegnati nella disputa sul realismo – alla base del pensiero di Gadamer vi sarebbe un netto rifiuto di ogni "rigido dualismo tra le nostre pretese conoscitive linguisticamente mediate e una realtà non-linguistica": tale distinzione è infatti "al massimo una distinzione relativa" per Gadamer, il quale ritiene che "la realtà ci si offre nel linguaggio" e che "il linguaggio", per parte sua, "ci dà il mondo" (*Ivi*, pp. 152-153). Sulla base di un tale atteggiamento di fondo, per cui si rigetta "ogni dualismo di principio tra le nostre prospettive linguistiche e il mondo", e si afferma invece "che parola e cosa 'si coappartengono'", Gadamer può allora sostenere che, "benché la conoscenza sia mediata dal linguaggio e dalla storia, la verità delle nostre pretese conoscitive deve comunque essere concepita nei termini della loro adeguatezza o corrispondenza alle cose stesse", vigendo nella sua ermeneutica un "forte senso della corrispondenza nella sua concezione della verità" (*Ivi*, p. 153)[13].
Sotto questo punto di vista, il "realismo di Gadamer", per Wachterhauser, è "un realismo prospettivista": prospettivista, perché "Gadamer insiste sempre sul fatto che la cosa stessa viene sempre colta a partire da una prospettiva storicamente contingente e linguisticamente mediata. […] Non cogliamo mai la cosa in sé", infatti, "nella sua supposta 'pura presenza'", e anzi la nozione stessa di "una pura presenza è un mito da superare" (*Ivi*, pp. 154-155), al pari di quel "mito del dato" al cui superamento si è dedicata una parte significativa della filosofia contemporanea di lingua inglese, da *Empirismo e filosofia della mente* di Wilfrid Sellars a *Mente e mondo* di McDowell[14]. Da ultimo, tale particolare forma di "realismo prospettivista" sfocerebbe apertamente, secondo Wachterhauser, in un atteggiamento genuinamente fallibilista, ma non per questo scettico o relativista[15]. Ovvero, in una prospettiva filosofica secondo cui, "nella misura in cui possiamo solo cogliere la cosa stessa da una prospettiva, non possiamo mai osservarla da tutte le prospettive; non abbiamo mai un punto di vista di Dio; non abbiamo mai un considerazione finale, esaustiva della cosa", ma nonostante ciò "possiamo conoscere la realtà stessa, anziché essere necessariamente condannati a conoscere solo ciò che costruiamo noi. È il contributo specifico di Gadamer", conclude Wachterhauser, quello di "combinare insieme una forma di realismo con una forma di prospettivismo che insiste sulla relatività della conoscenza umana" (*Ivi*, p. 155).
Naturalmente, una tale concezione presuppone una serie di idee e assunti di base sia gnoseologici che metafisici, che Wachterhauser esamina con attenzione e spirito critico, al fine di valutarne l'esatta portata e sostenibilità teorica. Ad esempio, si tratta dell'assunzione di fondo che vi sia una sorta di "affinità ontologica […] fra il linguaggio e la realtà intelligibile", e che dunque "il linguaggio, […] in qualche modo, primariamente rifletta (e solo secondariamente 'crei') il tipo di intelligibilità che è inerente al mondo" (*Ivi*, pp. 161-162). E, ancora, si tratta dell'idea che, per render conto dell'"intrinseca unità" – in cui Gadamer confidentemente mostra di credere – fra linguaggio e realtà, fra parola e cosa, egli debba far ricorso a una sorta di considerazione intuitiva della conoscenza, sebbene si tratti, secondo Wachterhauser, di una "considerazione intuitiva complessa" e non *naif*, ossia di un modello per cui

> sono elementi della nostra esperienza tanto l'intuizione non-linguistica quanto la discorsività linguistica. […] L'intuizione intellettuale è inseparabile dalla discorsività linguistica e la discorsività linguistica è inseparabile dall'intuizione intellettuale (*Ivi*, p. 163).

A ciò, peraltro, si può accostare quel che scrive anche Franca D'Agostini circa i presupposti metafisici di fondo presenti nella "prospettiva ontolinguistica di Gadamer", ponendo l'accento sull'"idea di *manifestazione* dell'essere attraverso il linguaggio" (D'Agostini 2005, p. 226) che sarebbe implicita nel pensiero gadameriano.

> Si tratta di un significato quasi-religioso della tesi – scrive D'Agostini – che percorre le pagine di Gadamer dedicate al "linguaggio delle cose" e alla ermeneuticità della comprensione del mondo, al nesso mondo-linguaggio. Il linguaggio è allora la manifestazione dell'essere, come il creato era pensato essere la manifestazione di Dio (*Ivi*, p. 226).

In definitiva, comunque, il Gadamer di Wachterhauser (che, a mio avviso, è un Gadamer interpretato in un modo certamente originale, ma anche plausibile e accurato) è un filosofo che non viene mai meno all'idea-guida secondo cui

> non vi è interpretazione alcuna […] che possa sfuggire al nocciolo realista che sta dietro a una così grande parte dei nostri discorsi. Ciò non equivale a dire che tutto ciò che facciamo col linguaggio sia tentare di riflettere la realtà, ma che una tale funzione del linguaggio non può venire elusa, per quanto "mediata" o "testuale" la nostra esperienza possa essere (Wachterhauser 1994, p. 168).

Così, facendo riferimento proprio alla sentenza "*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*", Wachterhauser conclude dicendo che "Gadamer è un realista intransigente. […] Non è affatto come se le nostre parole proiettassero un'intelligibilità sulla realtà che, quindi, si situerebbe come un velo fra noi e il mondo reale. No, Gadamer sostiene che crescere all'interno di un'interpretazione linguistica" o di uno schema concettuale

> significa "crescere *nel* mondo". È solo all'interno di questa cornice realista che possiamo comprendere l'osservazione di Gadamer, spesso fraintesa, secondo cui "L'essere, che può venir compreso, è linguaggio" (Wachterhauser 2002, p. 66).

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Note

1 Cfr. Vattimo e Paterlini 2006, p. 38, dove si legge: "Gadamer – insieme a Pareyson – è stato il mio altro grande maestro. E un amico, anche se ironico e in qualche modo sempre attento a tenere le distanze".
2 Il riferimento, chiaramente, è al noto frammento secondo cui "contro il positivismo, che si ferma ai fenomeni: 'ci sono soltanto fatti'", bisogna invece affermare che "no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni" (Nietzsche 1974, p. 299).
3 Com'è stato recentemente notato, in effetti, "l'influenza di Nietzsche sull'ermeneutica è fortemente sentita", ma decisamente "meno in Gadamer [...] che nell'opera di pensatori come Rorty e Vattimo" (Malpas e Zabala 2010, p. XIV). Sul complesso e contrastato rapporto di Gadamer con Nietzsche, mi sia concesso di rinviare a Marino 2012, pp. 105-137.
4 Secondo Günter Figal (2007, p. 90), ad esempio, "in *Verità e metodo* il concetto di interpretazione non ha praticamente alcun ruolo", e l'ermeneutica di Gadamer secondo Donatella Di Cesare (2007, p. 282) "non è una filosofia dell'interpretazione. Non si è mai intesa in tal modo".
5 La frase di Vattimo, in realtà, è una citazione da *Beyond Objectivism and Relativism* di Richard J. Bernstein (1983, p. 150).
6 Mi permetto di osservare che comunque, a mio avviso, letture di questo tipo non sono affatto riduttive e, anzi, colgono quella che è esattamente l'essenza del pensiero gadameriano nel suo complesso (su questo punto, cfr. Marino 2011, in particolare pp. 23-49 e 139-175).
7 Farò qui principalmente riferimento alle diatribe interne al dibattito filosofico nel nostro paese e, dunque, alle posizioni di Vattimo. Mi preme ricordare, tuttavia, l'autorevole opinione di Franca D'Agostini (2005, p. 204), secondo la quale "molti dei fraintendimenti che caratterizzano i rapporti tra filosofia angloamericana ed europea negli anni recenti" (e, quindi, anche la ricezione dell'ermeneutica filosofica nel panorama analitico) sarebbero "dovuti alla difettosa descrizione della filosofia continentale fornita da Rorty".
8 Vi è qui, chiaramente, un implicito accenno polemico alla dottrina, fondamentale nel pensiero di Heidegger, della differenza ontologica fra l'essere e l'ente come vero e proprio fondamento nascosto dell'intera metafisica occidentale. Tale polemica viene esplicitata in termini decisamente ironici, se non proprio sarcastici, allorché Ferraris (2008, p. 18) afferma che, per Heidegger, "il colpevole [*scil.* dell'oblio dell'essere] era Platone, e poi tutti i suoi eredi, rei di aver confuso l'essere con l'ente, cioè [...] di aver pensato alle cose (gli enti, gli oggetti) e non alla non-cosa non oggettivabile, trascendente, inafferrabile se non con speciali esercizi mistici e (aggiungo io) incredibile che le rende possibili".
9 Nel muovere questi rilievi critici, naturalmente, non intendo affatto affermare che non sia possibile contestare anche duramente l'ermeneutica gadameriana (giacché ciò è sempre possibile, per principio, riguardo a qualsiasi teoria o corrente filosofica), né che tutte le obiezioni di Ferraris siano fuori luogo o inefficaci. Ad esempio, credo sia condivisibile quanto si legge in *Estetica razionale* (cfr. Ferraris 1997a, p. 153) a proposito della relativa indifferenza, da parte di Gadamer, verso una tematica di prima grandezza per la filosofia (in generale) e per l'estetica (in particolare) come quella della percezione: una tematica sulla quale, in effetti, in *Verità e metodo* si trova solo una trattazione rapida e poco approfondita, per quanto interessante nel suo focalizzarsi sulla "significatività propria della percezione" (cfr. Gadamer 1986a, pp. 203-209).
10 Ad esempio, vi si legge: "Il senso dell'esperienza ermeneutica è piuttosto che il linguaggio, *rispetto ad ogni altro tipo di esperienza*" (dunque, presupponendo e, anzi, dando per scontata l'esistenza di altri tipi di esperienza rispetto a quella linguistica), "dischiude una dimensione completamente nuova, la dimensione della profondità, dalla quale la tradizione giunge a coloro che vivono nel presente" (Gadamer 1986a, p. 943).
11 Di contro a ciò – ossia, in sostanza, di contro all'idea "che tutto può essere revocato nel linguaggio", che "il mondo si dissolve in un accadere del linguaggio" – Figal parla chiaramente di una "essenza dell'interpretazione" che è "legata [alla] esteriorità della sua cosa", insomma di una "essenza obiettiva dell'interpretazione": esiste infatti "un mondo che in quanto tale non è dialogo – il mondo che vediamo, ascoltiamo, sentiamo, il mondo in cui osserviamo e possiamo descrivere qualcosa. Esiste questo mondo e non solo il dialogo. [...] Nel dialogo deve esserci qualcosa che per i dialoganti è, secondo la mia definizione, *oggettuale*. [...] Essendo oggettuale, l'esperienza ermeneutica è obiettiva e può addirittura essere il paradigma dell'obiettività" (Figal 2006, pp. 367, 201 e 1263-1264).
12 Come si legge, infatti, in D'Agostini 2005 (pp. 221-222), "*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*" significa che "il linguaggio è il tramite per la comprensione dell'essere, ovvero che l'essere si dà (a comprendere) nel linguaggio. Si tratta visibilmente di una tesi epistemologica (ossia concernente una teoria della conoscenza), con una minima implicazione metafisica (ossia concernente il modo d'essere degli oggetti della conoscenza), ma del tutto prima di impegnative *ontologiche* che non siano generiche, ossia del tipo: *c'è qualcosa*, c'è dell'essere da qualche parte, *c'è del linguaggio*", il che, evidentemente, non implica né il nichilismo, né l'antirealismo-panlinguismo, cioè "né che non ci sia essere, né che la realtà sia unicamente linguistica". Secondo D'Agostini, dunque, nella tesi di Gadamer – della quale viene fornita la seguente riformulazione: "per tutti gli x, se x è esistente ed è compreso, allora x è linguaggio" – "si dice che se qualcosa di esistente è compreso, è linguaggio, ma *non si dice il converso*, ossia che se qualcosa è linguaggio è compreso ed esistente. Chi dunque ritiene che la tesi implichi l'*identificazione* di essere e linguaggio sta scambiando un condizionale per un doppio condizionale. Questo dovrebbe dare l'idea del fatto che *non esiste* nell'ermeneutica *alcuna posizione antiontologica*, o di sottovalutazione dell'essere, o di sottomissione dell'essere al linguaggio. In questo senso l'ermeneutica [...] non nega l'esistenza di alcunché, ma piuttosto afferma l'esistenza del linguaggio, e dell'essere, e l'esistenza senz'altro trattabile e comprensibile dell'essere e del linguaggio".
13 A proposito di quest'ultimo accenno alla concezione corrispondentista della verità, mi sembra opportuno segnalare sia l'idea di Jean Grondin (2010, p. 195) per cui l'eredità metafisica indubbiamente presente in Gadamer lo porterebbe a riabilitare "la nozione classica di verità come *adaequatio*", sia la testimonianza di Martin Kusch (1989, p. 242) secondo cui Gadamer avrebbe "anche riferito (in una comunicazione personale) di esser sempre rimasto legato alla concezione della verità come corrispondenza, nonostante non si sia occupato esplicitamente di tale nozione".

14 Cfr., rispettivamente, Sellars 1956 e McDowell 1994.
15 "Dal punto di vista di Gadamer, […] il collasso del fondazionalismo non implica una vittoria dello scetticismo, ma un più sfumato impegno al fallibilismo" (Wachterhauser 2002, p. 70).

Bibliografia

Bernstein, R.J., 1983, *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics and Praxis*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press

D'Agostini, F., 2005, *Nel chiuso di una stanza con la testa in vacanza. Dieci lezioni sulla filosofia contemporanea*, Roma, Carocci

Di Cesare D., 2001, "Essere e linguaggio nell'ermeneutica filosofica", in D. Di Cesare, a cura, *"L'essere, che può essere compreso, è linguaggio". Omaggio a Hans-Georg Gadamer*, Genova, il Melangolo, pp. 7-27

Di Cesare, D., 2007, *Gadamer*, Bologna, il Mulino

Ferraris, M., 1997a, *Estetica razionale*, Milano, Cortina

Ferraris, M., 1997b, *L'ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza

Ferraris, M., 2008, "Introduzione" M. Ferraris, a cura, *Storia dell'ontologia*, Milano, Bompiani, pp. 7-27

Ferraris, M., 2011, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza

Ferraris, M., Kobau, P., a cura, 2001, *L'altra estetica*, Torino, Einaudi

Figal G., 2000, "Hermeneutik als Philosophie der Vermittlung", in "Sats. Nordic Journal of Philosophy", n. 2, pp. 7-13; trad. it. "Ermeneutica come filosofia della mediazione", in "Iride", n. 30, 2000, pp. 305-312

Figal, G., 2007, "Gadamer als Phänomenologe", in "Phänomenologische Forschungen", pp. 95-107; trad. it. "Gadamer fenomenologo", in "Paradigmi", n. 3, 2008, pp. 81-95

Figal, G., 2006, *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*, Tübingen, Mohr Siebeck; trad. it. *Oggettualità. Esperienza ermeneutica e filosofia*, Milano, Bompiani 2012

Gadamer, H.-G., 1986a, *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in *Gesammelte Werke*, vol. 1, Tübingen, Mohr Siebeck; trad. it. *Verità e metodo. Elementi di una ermeneutica filosofica*, Milano, Bompiani 2000

Gadamer, H.-G., 1986b, *Hermeneutik II: Wahrheit und Methode. Ergänzungen – Register*, in *Gesammelte Werke*, vol. 2, Tübingen, Mohr Siebeck; trad. it. (parziale) *Verità e metodo 2. Integrazioni*, Milano, Bompiani 1996

Gadamer, H.-G., 1995, *Hermeneutik im Rückblick*, in *Gesammelte Werke*, vol. 10, Tübingen, Mohr Siebeck; trad. it. *Ermeneutica. Uno sguardo retrospettivo*, Milano, Bompiani 2006

Gadamer, H.-G., 1997, *Gadamer Lesebuch*, Tübingen, Mohr Siebeck; trad. it. (parziale) *Che cos'è la verità. I compiti di un'ermeneutica filosofica*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012

Grondin, J., 2010, "Nihilistic or Metaphysical Consequences of Hermeneutics?", in J. Malpas, S. Zabala, a cura, *Consequences of Hermeneutics: Fifty Years After Gadamer's "Truth and Method"*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 190-201

Kusch, M., 1989, *Language as Calculus vs. Language as Universal Medium: A Study in Husserl, Heidegger and Gadamer*, Dordrecht-Boston-London, Kluwer

Malpas, J., Zabala, S., 2010, "Introduction: Consequences of Hermeneutics", in J. Malpas, S. Zabala, a cura, *Consequences of Hermeneutics: Fifty Years After Gadamer's "Truth and Method"*, Evanston, Northwestern University Press, pp. XI-XVIII

Marino, S., 2011, *Gadamer and the Limits of the Modern Techno-scientific Civilization*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt a.M.-New York-Oxford-Wien, Peter Lang

Marino, S., 2012, *Fusioni di orizzonti. Saggi su estetica e linguaggio in Hans-Georg Gadamer*, Roma, Aracne

McDowell, J., 1994, *Mind and World*, Cambridge-London, Harvard University Press; trad. it. *Mente e mondo*, Torino, Einaudi 1999

Nietzsche, F., 1974, *Nachgelassene Fragmente: Herbst 1885 bis Herbst 1887*, in *Kritische Gesamtausgabe Werke*, vol. 8/1, Berlin-New York, De Gruyter; trad. it. *Frammenti postumi 1885-1887*, in *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, vol. 8/1, Milano, Adelphi 1975

Rorty, R., 2001, "'Being that Can be Understood is Language': On Hans-Georg Gadamer and the Philosophical Conversation", in "London Review of Books", n. 6, pp. 23-25; trad. it. "'L'essere che può essere compreso è linguaggio'. Omaggio a Hans-Georg Gadamer per il suo centesimo compleanno", in D. Di Cesare, a cura, *"L'essere, che può essere compreso, è linguaggio". Omaggio a Hans-Georg Gadamer*, Genova, il Melangolo, pp. 45-59

Sellars, W., 1956, *Empiricism and the Philosophy of Mind*, in H. Feigl, M. Scriven, a cura, "Minnesota Studies in the Philosophy of Science", vol. 1; trad. it. *Empirismo e filosofia della mente*, Torino, Einaudi 2004

Vattimo, G., 2000, "Storia di una virgola. Gadamer e il senso dell'essere", in "Iride", n. 2, pp. 323-334

Vattimo, G., 2001, "Interpretare il mondo è cambiare il mondo", in D. Di Cesare, a cura, *"L'essere, che può essere compreso, è linguaggio". Omaggio a Hans-Georg Gadamer*, Genova, il Melangolo, pp. 60-67

Vattimo, G., 2009, "Dal dialogo al conflitto", in "Trópos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica", n. 2/1, pp. 9-17

Vattimo, G., Paterlini, P., 2006, *Non essere Dio. Un'autobiografia a quattro mani*, Reggio Emilia, Aliberti

Wachterhauser, B., 1994, "Gadamer's Realism: The 'Belonginess' of Word and Reality", in B. Wachterhauser, a cura, *Hermeneutics and Truth*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 148-171

Wachterhauser, B., 2002, "Getting It Right: Relativism, Realism and Truth", in R.J. Dostal, a cura, *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 52-78

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Livelli di senso: dal gustoso al saporito

Gianfranco Marrone

1. Il gusto, fra percezione e cognizione

Perché discutere del gusto – processo sensoriale che genera, con annessi e connessi, l'arte della cucina e l'immaginario della gastronomia – in un incontro di studi su senso e sensibilità, significazione e percezione? Le risposte potrebbero essere tante, tutte pertinenti: perché è civilmente corretto, per casualità accademiche, per interesse personale… Ma nessuna di queste ci riguarda qui. Esistono ragioni più serie e più specifiche. Innanzitutto, perché è tema che dovrebbe almeno in linea di principio interessare e riunire in un unico consesso semiologi ed estetologi, linguisti e filosofi del linguaggio. Non è un caso del resto che, anche in linea di fatto, dopo lunghi anni di sostanziale disinteresse da parte di queste discipline nei confronti della questione dell'arte culinaria e della buona tavola, dell'alimentazione e della commensalità, del gusto insomma, siano recentemente apparse diverse opere che mostrano una tendenziale inversione di tendenza. Per imitarsi alla scena italiana, penso agli scritti estetici di Nicola Perullo (2006, 2008, 2010, 2011, 2012a, 2012b), uno dei quali non a caso intitolato *L'altro gusto*; al recente testo filosofico-linguistico *Gusto* di Rosalia Cavalieri (2011); alla traduzione italiana di un importante lavoro semiotico sul *Senso goloso* di Jean-Jacques Boutaud (2005); ai recenti volumi collettanei sulla cucina (Marrone e Giannitrapani 2012), la dietetica (Mangano e Marrone 2013) e i ricettari (Marrone e Giannitrapani 2013). E si tratta solo di alcuni fra i più palesi esempi.

Ma ci sono anche ragioni intrinsecamente teoriche per rendere pertinente questo tema entro la ricerca e il dibattito semiotico, filosofico-linguistico ed estetologico. Dal lato della cognizione, il gusto è senza dubbio il processo sensoriale che più di altri, anche della stessa vista, è legato al giudizio, al riconoscimento, all'individuazione, dunque è aduso a maneggiare categorie, schemi, concetti, modelli – tanto decisivi quanto trascurati. Dal lato della percezione, a differenza della vista o dell'udito (i due sensi ritenuti tradizionalmente superiori), il gusto, ancor più del tatto e dell'odorato, coinvolge tutto il corpo, ed è intrinsecamente sinestetico. In più, si tratta di un senso interno, profondo, come la sensomotricità e la visceralità (per Leroi-Gourhan, 1964, sensi veri e propri); ha una sintassi specifica del processo che mette in comunicazione, diciamo così, forte e diretta, corpo e mondo, carne e fisicità. Si instaura come un ciclo continuo che conduce un determinato qualcosa dall'esterno del mondo all'interno del corpo, per ritornare verso l'esterno – dove l'inversione della direzione comporta il rovesciamento del significato e del valore: da cui il disgusto. Il gusto, pertanto, rende possibili vere e proprie operazioni di trasformazione. Ciò che entra nel corpo non è affatto ciò che ne esce. Il quale, anzi, è diametralmente ribaltato di significato proprio grazie ai processi corporei interni. Diceva Lévi-Strauss (1968), per i miti tradizionali la cucina è la trasformazione culturale del mondo così come la digestione è quella naturale – dove ovviamente 'natura' e 'cultura' sono termini di un'opposizione semantica e non stati di cose.

Così, il gusto è forse, dal punto di vista semiotico, il più importante dei processi sensoriali, quello che produce più senso e maggiore significazione, più simbologia e più linguaggio (nonostante le note affermazioni contrarie dello stesso Leroi-Gourhan): per nulla paradossalmente, essendo il linguaggio più linguaggio di tutti, è quello più silenzioso, dunque il meno studiato. Un vero e proprio *sistema primario di modellizzazione culturale*. Se in altri ambiti sensoriali la relazione fra percezione e significazione può dare adito ad alcune perplessità e distinguo, eternamente discusse dagli studiosi, nel campo del gusto il passaggio dalla percezione al significato è per forza di cose immediato, in presa diretta. Non c'è gusto senza individuazione di un valore. Io gusto cose che sono già, per me, positive o negative. Gustare è individuare qualità sensibili già dotate di senso. Nel gusto, la percezione è semiotica, per così dire, d'ufficio (per questo Boutaud, 1995, parla, riprendendo la saussuriana immagine acustica, di *immagine gustativa*).

2. Due linguaggi in uno

Quel su cui vorrei qui ragionare è il fatto che, a ben vedere, all'interno di queste riflessioni sembra mancare un fattore basilare: individuabile nella biforcazione dei processi di gusto in due diversi linguaggi, analogamente a quanto che è stato rilevato per la semiotica visiva, dove già da tempo si usa distinguere fra 'plastico' e 'figurativo' (Greimas 1984; Floch 1985). Come è noto, secondo la semiotica visiva il *figurativo* è l'attività rappresentativa dell'immagine, e dunque, dal lato dell'osservatore, il significato che emerge nel riconoscimento delle figure del mondo a partire da un 'griglia di lettura' di natura semantica, perciò culturale; mentre il *plastico* è un linguaggio secondo, una nuova articolazione della materia visiva che non mira all'eventuale mimesi del

1	2	3	4	5	6
percezione standardizzata *(figurativo)*	rottura degli schemi percettivi, messa in parentesi della cognizione e della discorsività	emergenza del sensibile *(plastico)*	intravisione di un nuovo stato di cose *presa estetica*	ritorno alla cognizione e al discorso, alla percezione standardizzata, ma con un senso di imperfezione e un retrogusto nostalgico	soggetto che si scopre trasformato

Tab. 1

mondo ma alla costituzione di significati altri, nell'immagine, mediante giochi di contrasti fra forme, colori, posizioni, testure etc. Ciò non vuol dire che, nell'immagine, il plastico sia il piano dell'espressione e il figurativo quello del contenuto (come in molte divulgazioni viene ripetuto), ma semmai che l'immagine può avere una doppia significazione poiché viene ritagliata da due sguardi diversi, il secondo dei quali, talvolta, di tipo 'poetico' nel senso jakobsoniano, o mitico in senso lévistraussiano, con esiti comunicativi ulteriori (artistici, pubblicitari, estetici etc.). *Il plastico non precede dunque il figurativo ma lo segue*: è una sorta di straniamento dello sguardo, una ri-emersione del sensibile che doppia le griglie percettive culturali già date per fondarne, eventualmente e localmente, di nuove.

Da qui la nozione greimasiana di *presa estetica*, concettualizzazione di quel vago istante entro il complesso processo che trasforma il soggetto non nei termini della dimensione narrativa ma in quelli, appunto, relativi alla dimensione della sensorialità: un processo che schiva la cognizione, sospendendo la discorsività di spazi, tempi e attori per far emergere, *après coup* dice Greimas (1987), un altro 'stato di cose' – e suscitare, a posteriori, ossia al momento del riapparire della cognizione, un senso d'imperfezione e di nostalgia. Per sintetizzare, la presa estetica sta in un processo canonico a tappe come quello raffigurato in tab. 1.

Come è noto, Greimas tratteggia i lineamenti di questo schema a partire da minuziose analisi di alcuni testi letterari esemplari (di Tournier, Calvino, Rilke, Tanizachi etc.), ma è stato variamente mostrato come esso valga anche per fenomeni molto diversi fra loro come la catarsi tragica (Fabbri 2001), la moda (Floch 1995), la politica (Landowski 1997) o – vedremo appunto – certa gastronomia. La nozione greimasiana di presa estetica nasce grazie a un'estensione del programma di ricerca della semiotica dell'immagine alla percezione nel suo insieme, seguendo il modello fenomenologico di Merleau-Ponty: «Se la semiotica visiva – scrive Greimas (1987: 56-57 tr. it.) – riesce, bene o male, a proporre un'interpretazione coerente della doppia lettura – iconizzante e plastica – degli oggetti del mondo, occorre ancora, per rendere conto del fatto estetico, estendere questo genere di analisi, generalizzandola, all'insieme dei canali sensoriali». Questo perché, continua lo studioso, «la figuratività non è un semplice ornamento delle cose: essa è quello schermo dell'apparire la cui virtù consiste nel dischiudersi, nel lasciarsi intravedere, grazie o a causa della sua imperfezione, come una possibilità di senso ulteriore. Gli umori del soggetto ritrovano in tal modo l'immanenza del sensibile» (*ibid*.). Ecco: la presa estetica è l'immanenza del sensibile come esito di una frattura, è rottura di un mondo di apparenze figurative: cosa che va estesa dal campo specifico del visivo a quello della percezione somatica in generale.

Da qui, nel campo del gusto, la possibile distinzione fra due specifici linguaggi:

Da un lato, quello che potremmo chiamare il *gustoso*. È il sistema di senso che si instaura grazie al riconoscimento sensoriale di figure del mondo già note. Di modo che, assaggiando qualcosa, siamo in grado – con competenze variabili a seconda delle specializzazioni individuali o delle situazioni contestuali – di individuare che cosa stiamo mangiando o bevendo grazie ai nostri schemi semantici e culturali. Come quando diciamo cose del tipo: "questo vino è un merlot veneto", "questa carne è chianina giovane", "hai messo dello zenzero nel brodo?" e simili. Tale sistema percettivo parte dunque dal sensoriale e va verso il cognitivo.

Dall'altro lato, quel che potremmo definire come *saporito*. È la sede di 'ragionamenti' sensoriali a sé stanti, che opera tramite processi percettivi non più legati a schemi cognitivi pregressi ma, semmai, a una presa in carico diretta delle qualità sensibili proprie alle sostanze gastronomiche – in rapporto fra loro per contrasti sintagmatici o per rinvii paradigmatici, e in relazione con contenuti specifici grazie a sistemi semisimbolici *ad hoc*. Per quanto non predicabile al momento in cui accade, questo processo, *après coup*, porta a possibili verbalizzazioni (più o meno codificate nei linguaggi specialistici della critica gastronomica) del tipo: "la croccantezza della pasta ben si stempera nella fluidità della crema", "il freddo del gelato si sposa con la temperatura tiepida della torta", "la viscosità della salsa ammazza il sapore del pollo" e così via. Questo secondo sistema di senso non nega il primo ma, per così dire, lo dribbla. Esso va perciò dal cognitivo dato (e messo fra parentesi) all'epifania del sensoriale 'puro', e ha come esito probabile una trasformazione reciproca del soggetto senziente e delle sostanze percepite. Ciò anche grazie al fatto che, in questo frangente, è come se fosse all'opera un'inversione sintattica degli attanti della percezione: la sostanza gastronomica 'prende' l'attore umano percipiente, divenendo il vero soggetto dell'azione percetti-

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

va. Si dice infatti: "questo piatto mi ha conquistato: è stata una vera *esperienza* sensoriale!" – nel senso forte, hegeliano, dell'*Erfharung*, non in quello neoempirista di certo marketing che all'esperienza, o all'estetica, spesso si richiama.

3. Precisazioni e approfondimenti

Questa proposta concettuale rende necessari alcuni chiarimenti. Il primo, più ovvio, è legato alla terminologia che, come sempre per il metalinguaggio, è consapevolmente arbitraria. Non c'è alcuna ragione particolare per chiamare 'gustoso' il corrispondente gustativo del figurativo e 'saporito' il corrispondente gustativo del plastico (così come, del resto, i termini stessi di 'figurativo' e, soprattutto, di 'plastico' sono immotivati rispetto a ciò che designano). Fra l'altro, essi tendono implicitamente a connotare apprezzamenti positivi rispetto al processo sensoriale cui si riferiscono: 'gustoso' è termine di categoria (/gustoso *vs* disgustoso/) e polo della categoria medesima. Stessa cosa vale per saporito (/saporito vs insapore/). La scelta di utilizzarli, però, come termini di metalinguaggio può aiutare a dissipare gli equivoci che questa doppia valenza semantica tende a generare nel parlare comune.

In secondo luogo, come vedremo meglio più sotto quando proveremo a portare alcuni esempi testuali, la percezione sensoriale legata al gusto e quella legata al saporito tendono a confondersi nell'esperienza fenomenologica vissuta, esattamente come quando, percependo un'immagine, il suo senso ci arriva tutt'insieme, a prescindere dal fatto che tale senso sia l'esito costruito di un doppio dispositivo di significazione. Ma fermarsi all'esperienza fenomenologica è attardarsi sul presemiotico, impedirsi cioè di passare dal senso concretamente esperito alla ricostruzione semiotica della sua articolazione formale, di quella significazione che rende possibile l'esperienza stessa del senso. Nulla toglie che, al momento di una degustazione, sia essa d'esperto o d'inesperto, l'apprezzamento gustativo di una pietanza o d'un vino sia sincretico e sinestetico. Ma l'analisi successiva non elimina il piacere: semplicemente ne spiega i meccanismi costitutivi, tanto inconsapevoli quanto necessari.

Detto ciò, la distinzione fra gustoso e saporito ci consente di differenziare alcuni ambiti di esperienza e alcuni nuclei problematici. Facendo un po' d'ordine.

Così, possiamo per esempio collocare nella sfera del gustoso tutti i discorsi relativi al noto nesso (individuato dal Barthes, 1978, della *Leçon* e da allora assurto agli onori d'ogni ingenua gastromania) fra *sapere e sapore*, gusto e conoscenza, palato e cultura. È la tormentata questione della costruzione sociale delle entità culturali mediante determinate tecniche di cottura e relative costruzioni di estetiche gastronomiche, identità individuali come collettive, soggettive e territoriali, storiche e geografiche. Qui, assaggiare è assaporare non le qualità sensibili del piatto ma direttamente il suo pedigree, le sue valenze antropologiche.

Nella sfera del saporito inseriamo invece le tematiche della cosiddetta *analisi sensoriale*, ripensata però in termini specificamente semiotici: non tanto, cioè, come expertise scientifica esterna assunta tale e quale, ossia come processo percettivo positivisticamente dato, ma, semmai, come piano dell'espressione che si costituisce reciprocamente col suo piano del contenuto, e in funzione di quest'ultimo. In altri termini, ricostruire i processi sensoriali implica individuare le loro valenze semiotiche, mettendo in luce la relazione reciproca fra un piano espressivo e uno semantico. Quel che perciò interessa, dal punto di vista di una scienza della significazione, non è il dato fisiologico, e nemmeno quello fenomenologico, ma il modo in cui entrambi si fanno eventuali portatori di significato, divenendo materia culturale. Pensare l'indagine fisiologica, per quanto rigorosa e sofisticata, come base scientifica di una semiotica del gusto vorrebbe dire posizionarsi in un'epistemologia non semiotica perché non relazionale. Ciò permette di ribadire, fra l'altro, il fatto che, distinguendo gustoso e saporito, non stiamo parlando di *una distinzione* fra significante e significato ma *fra due linguaggi*, ognuno dei quali dotato di significante e di significato. L'analisi sensoriale, perciò, non è il lavoro sul significante di gusto sopra cui si innesta l'analisi semantica sui piatti (come ritiene qualcuno), ma una specifica segmentazione del continuum espressivo che comporta, come tutte le segmentazioni, precise scelte di senso. Analogamente, l'analisi semantica, individuando significati, non può non appoggiarsi sulle forme espressive che li veicolano (è la nota base paradossale della semiotica hjelmsleviana: i piani non sono conformi, ma la presupposizione fra espressione e contenuto è reciproca, e nessuno di essi sussiste senza l'altro).

È evidente che molti fenomeni stanno un po' a cavallo fra le due sfere. Pensiamo per esempio ai complessi rituali e linguaggi legati alla degustazione del vino, dove da una parte si convocano competenze legate al riconoscimento di qualità rilevanti del *saporito* (astringenza, acidità, morbidezza…) e dall'altra le si mettono in relazione spesso analogica, vagamente legata a una supposta memoria soggettiva, con qualità rilevanti del *gustoso*, ossia con qualità sensibili proprie a figure del mondo riconoscibili ('mi ricorda la liquirizia, il sottobosco, il cuoio, la rosa…") spesso tradotte per sinestesia ("aereo, ruvido, setoso, tondo…) e canonizzate nelle sofisticate tecnologie dei sommelier e dei loro avatar. Certe recenti tendenze nella degustazione del vino tendono però a rimuovere gli aspetti più culturalizzati e canonici dell'esperienza gustosa a tutto vantaggio di un'altra meramente saporita: la quale, non solo emerge se e solo se la prima sta in parentesi, ma conduce altresì a una *messa in gioco* totale del soggetto dinnanzi al bicchiere (Sangiorgi 2010) e a un conseguenze recupero di quella dimensione edonistica dell'ebbrezza che la cultura mediatica tende a denegare (Perullo 2012a).

A pensarci bene, tale distinzione era indirettamente pre-

sente nella nota opposizione /bricoleur *vs* ingegnere/ proposta nel *Pensiero selvaggio* da Lévi-Strauss (1962a), facilmente estendibile, come è stato in parte fatto, alla produzione del cibo e del gusto, ossia alla cucina e alla gastronomia, e, con qualche sforzo, valevole anche per il fenomeno che qui stiamo discutendo della percezione, ossia della ricezione gustativa del cibo stesso. Come è noto, per Lévi-Strauss l'ingegnere è colui che costruisce ciò che gli serve a partire da un preliminare progetto elaborato per questo scopo. Egli cerca i materiali necessari alla realizzazione del progetto, confermandone la funzione e il senso, e rafforzando, insieme ai propri obiettivi, la propria soggettività razionalistica, funzionalista. Con questa figura si passa perciò *dall'idea alla sua realizzazione concreta*. Il *bricoleur* è invece qualcuno che costruisce ciò che può a partire da un'idea approssimativa di quel che potrebbe essergli necessario; usa perciò i materiali e gli oggetti che rinviene disponibili nella situazione in cui si trova, spesso eliminando da essi la funzione e il senso e donandogliene di nuovi, sulla base delle qualità sensibili che hanno incorporate al loro interno. Così, dovendo costruire un tetto, e avendo a disposizione il frammento di una vecchia zattera di legno, lo si usa per la sua orizzontalità e resistenza nel tempo. Il *bricoleur*, per quanto abborracciato, costruisce quindi del nuovo, e così facendo trasforma se stesso, i suoi bisogni, i suoi desideri, passando *dal mondo sensibile alla ideazione di qualcosa.* A ben vedere, sia l'ingegnere sia il *bricoleur* sono personaggi pragmatici, ma in modo diverso: il primo va dalla teoria alla pratica, il secondo dalla pratica alla teoria. E sono entrambi attenti alla materia: solo che l'ingegnere la usa per come si sa e si fa generalmente, mentre il *bricoleur* la prende in carico a partire dalla sue qualità sensibili. Il primo pensa e quindi percepisce, il secondo percepisce e quindi pensa. Si tratta, ovviamente, di figure tipo, che nel concreto tendono a mescolarsi, ma che sono, per quel che ci interessa qui, perfettamente applicabili alla gastronomia e, per esempio, ai tipi di cuochi: c'è il cuoco ingegnere, che realizza una ricetta certificandone gli ingredienti corretti, e c'è il cuoco *bricoleur*, che ha a disposizione certi ingredienti (per es. del territorio, del mercato etc.) e li usa per reinventare un piatto (cfr. Floch 1995 e recentemente Pozzato 2012). Ecco due diverse prassi in cucina. Da una parte ricette eseguite a puntino, sino al dettaglio, realizzazioni seriali del piatto 'perfetto' (cfr. i piatti industriali preconfezionati o, nel versante opposto, certe performance della cucina detta molecolare). Dall'altra ricette inventate, o modificate alla bisogna, realizzazione imperfetta di un piatto dal gusto inaspettato (cfr. l'innovazione del territorio), sulla base degli ingredienti o degli arnesi a disposizione. Da una parte l'intellettualismo rigoroso, dall'altro il sensualismo creativo.
Ora, sembrerebbe possibile riproporre questa distinzione per quel che riguarda la percezione gustativa o, meglio, una predisposizione verso di essa, una specie di *competenza percettiva*. Ipotizzeremo così due tipi di gusto. Il primo, quello dell'ingegnere, inteso come riconoscimento di sapori (e contrasti di sapore) già noti, come individuazione percettiva di ingredienti tradizionalmente edibili e delle loro proprietà già riconosciute nel mondo umano e sociale (qualcosa di molto vicino a ciò che Lévi-Strauss, 1962b, chiamava 'buono da pensare'). Il secondo, quello del *bricoleur*, inteso come possibilità di una ritrovata esperienza diretta del sensibile, capacità di percepire sapori (e loro contrasti) nuovi a partire da una diversa articolazione delle qualità sensibili degli ingredienti. Sia chiaro, l'opposizione in gioco non è fra intelletto e sensibilità, ma *fra due forme di sensibilità*, di gusto, di piacere/dispiacere: una che conferma i modelli culturali e gli schemi mentali a partire da cui si percepisce (ed è perciò dicibile); l'altra che, mettendo fra parentesi tali modelli e schemi, si trova a ri-percepire il mondo provando sensazioni nuove, inaspettate (ed è per questo indicibile, se non con metalinguaggi specialistici spesso metaforici).

4. Il finocchietto e il branzino

In uno studio sull'identità visiva del ristorante di Michel Bras a Laguiole, Floch (1995) ha implicitamente posto questa distinzione fra gustoso e saporito. La sua analisi parte dell'osservazione che il *lettering* usato per scrivere il *brand name* di questo celebre chef francese (l'Eve light italic) ha le medesime caratteristiche estetiche (l'estrema delicatezza nelle linee, negli spessori e nelle grazie) della figura selezionata come logo: un finocchietto alpino, pianta selvatica e profumata che viene spesso usata nelle creazioni gastronomiche proposte nel menu. Il finocchietto alpino è l'*emblema aromatico* della cucina di Bras, al tempo stesso elemento visivo che condensa l'identità del brand e tratto olfattivo-gustativo che contraddistingue alcuni suoi piatti di spicco.
Per dimostrarlo, Floch propone l'analisi approfondita di un noto piatto di Bras – il branzino al latticello e al finocchio alpino, basella e polpettine alla salvia –, mostrando come esso possa essere inteso come un vero e proprio testo che racconta una storia. Una storia in cui il finocchietto ricopre un ruolo molto preciso, quello di un eroe che – come ha detto un critico gastronomico – "lancia istantaneamente e spontaneamente punte di anice e mentolo sul corpo del branzino": attaccandolo, per certi versi, al modo di un Oppositore che ostacola il cammino del Soggetto; ma in realtà potenziandolo, al modo di un Aiutante che agevola quel cammino, fornendo al Soggetto le adeguate modalità del fare o dell'essere. Grazie al finocchietto, come anche agli altri ingredienti (latticello, basella e polpettine) che si mescolano nel piatto secondo criteri paradigmatici di selezione e sintagmatici di combinazione, il branzino riesce egregiamente a portare a termine il proprio paradossale programma narrativo: quello di proporsi come stupefacente Oggetto di valore – gustativo ed estetico al tempo stesso – per un palato che sappia apprezzarlo. Sin qui il ruolo del finocchietto non è molto diverso da

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

quello di qualsiasi altro ingrediente in qualsiasi altro piatto elaborato. Ma come gioca, per esempio, nella costruzione culinario-semiotica del branzino di Bras, il fatto che il finocchietto abbia una processualità "istantanea e spontanea"? e che il "lancio" riscontrato dal critico – il quale traduce in uno specifico metalinguaggio le proprie esperienze gustative – sia addirittura "penetrante", – rispetto al branzino e rispetto al soggetto che lo assapora? Per rispondere, occorre arricchire l'analisi narrativa del piatto con altri possibili livelli di significato, nei quali entri in gioco in modo pertinente la dimensione sensoriale.

Così, sembra dire Floch (non utilizzando la nostra terminologia), al modo di un'immagine anche un piatto, se ben preparato e assaporato, può rivelare accanto a una propria dimensione gustosa (quella per cui possiamo nominarne gli ingredienti, classificarli secondo precisi codici culturali di riferimento, nonché caricarli di significati connotativi), anche una vera e propria dimensione saporita. Questa seconda dimensione, al pari di quella plastico-visiva, eccede il linguaggio verbale che parla espressamente del piatto. È dunque in qualche modo indicibile. A meno di non ricorrere a metalinguaggi ad hoc, come quello del critico gastronomico che usa specifiche terminologie e metafore per rendere comprensibile la propria esperienza di consumo (a chi, ovviamente, conosca i suoi codici di comunicazione). O addirittura a meno di non elaborare – come la semiotica ha fatto per la dimensione plastico-visiva – una batteria di categorie descrittive che rendano il metalinguaggio descrittivo della dimensione sensoriale esplicito e coerente, dunque in qualche modo condivisibile.

Pur senza esplicitare questa distinzione di fondo fra una dimensione figurativa verbalizzabile (gustoso) e una sensoriale sul momento indicibile (saporito), Floch propone un'analisi del piatto di Bras in cui queste due dimensioni sono presenti. A livello del gustoso, il branzino di Bras vuol prendere le distanze dal modo analogo, diffuso soprattutto in Provenza, di cucinare questo tipo di pesce condendolo con aromi vari fra i quali, appunto, il finocchietto alpino. Il celebre chef rielabora a suo modo una ricetta abbastanza nota, dando però al finocchietto – pianta di montagna, dunque tipica del *terroir* in cui egli opera – un ruolo di primo piano. Per far risaltare quest'aroma di Laguiole nel gusto del branzino, senza comunque esageraree, lo mette accanto ad altri sapori e odori molto diversi (alcuni selvatici e naturali, altri particolarmente elaborati), con i quali ritrova un sua armonia: il latticello, residuo del siero nella cagliatura del latte; la basella, spinacio locale; le polpettine di pane abbrustolito ripiene di salvia. Il pesce viene così, per così dire, importato nelle alture di Laguiole, dove trova una sua felice integrazione senza comunque perdere la propria identità d'origine.

Ora, questo discorso in qualche modo esplicito tenuto della pietanza di Bras, discorso gastronomico socialmente riconosciuto (non a caso più volte tenuto dello stesso Bras in interviste e dichiarazioni di vario genere), viene supportato e approfondito dalla dimensione saporita del piatto, e dunque dalla particolare combinazione delle qualità sensibili degli ingredienti che lo compongono. Da una parte stanno le sostanze *calde* e *secche*: il finocchietto (selvatico) e le polpettine (elaborate). Dall'altra, le sostanze *fredde* e *umide*: il latticello (elaborato) e la basella (selvatica). Al centro il branzino, che assorbendole, in qualche modo riequilibra il tutto, rendendo possibile 'poeticamente' la copresenza di elementi opposti (paradigma) nel medesimo piatto (sintagma).

Così, osserva Floch, grazie al gioco sensoriale dei vari elementi al suo interno, il piatto creato da Michel Bras riprende e raddoppia – del tutto inconsapevolmente – il celebre mito greco di Adone: giovinetto ipersessuato nato nel finocchio (caldo e secco) e morto adolescente nella lattuga (fredda e umida), che porta nel mondo equilibrato dei cereali (l'orzo, il grano) caro a Demetra euforici momenti di scompiglio, rivendicando l'importanza del piacere istintuale in un mondo votato al matrimonio e alla guerra. Cultura gastronomica e cultura antropologica trovano il loro punto d'incontro, trascendendo la socializzazione e la stereotipizzazione che la società per forza di cose impone alle pratiche culinarie e alle esperienze di gusto.

6. **Un finto pollo e una preziosa patata**

Un ulteriore esempio che potremmo addurre per corroborare la nostra ipotesi teorica riguarda un altro celebre cuoco, Massimo Bottura, questa volta più vicino al modello dell'ingegnere che non a quello del *bricoleur*. Almeno a leggere i due brevi testi che si trovano a conclusione di un'intervista concessa da questo noto chef a Nicola Perullo (2011), in cui lo stesso Bottura prova a descrivere e contestualmente interpretare due suoi piatti distintivi. Non si tratta in senso stretto né di ricette (*ex ante*) né di critica gastronomica (*ex post*), ma di una specie di auto-*ekphrasis* in cui il cuoco palesa la propria consapevolezza cognitiva, o se si vuole la propria filosofia, circa la sua opera gastronomica.

Nel primo di questi testi l'esperienza gustativa è fortemente intellettualizzata (una "meditazione"), e convoca i temi dell'ironia e della messinscena burlesca:

> *Chicken, chicken, chicken, where are you?* è un piatto che si presenta come una meditazione coloratissima sulla presenza del 'sapore' del pollo arrosto e la sua contemporanea assenza. Infatti, il pollo è evocato in modo manifesto – specialmente la pelle, la parte più saporita, costantemente presente in bocca sebbene invisibile, perché stiamo ingerendo solo 'semplici' verdure disposte a cubetti sul piatto in serie differenti. Come un cubo di Rubik. Perché verdure e spezie sanno così intensamente di pollo? Ovviamente, il mistero si risolve grazie all'emulsione di ristretto di pollo arrosto alla base (riduzione del 90% dell'acqua di un pollo arrosto intero, e dunque purezza assoluta del sapore). Questo stratagemma procura un effetto gustativo ai limiti del possibile, in

quanto il piatto non lascia vedere (come vista) il pollo che c'è (come gusto). Siamo di fronte a uno scarto percettivo, insomma, tra il senso più nobile e quello più corpulento; scarto che porta il fruitore, stordito e sorpreso, a invocare l'elemento assente: pollo, pollo, pollo, dove sei? È dunque un piatto contro-sinestetico: esprime il conflitto della sensorialità. Ma questo piatto è anche la rappresentazione, o la parodia, di una fede. Sappiamo e dunque crediamo che qualcosa esista anche se non si vede: nella fattispecie, un pollo, perché si sente, e dunque cerchiamo le prove della sua esistenza. Ma esso, come la divinità, si nega ai nostri occhi.

Il punto di vista dal quale l'enunciatore descrive il piatto non è tanto quello del cuoco quanto quello del consumatore, spiazzato fra due esperienze sensoriali opposte, preso perciò da una specie di choc percettivo definito nel testo stesso come "contro-sinestetico". Da una parte il sapore del pollo, dall'altra la visione delle verdure, peraltro "coloratissime". Questo dissidio non si mantiene sul piano sensoriale ma si sposta immediatamente, proprio a causa dello "scarto percettivo", sul piano cognitivo, dove scatta la domanda che dà il nome alla creazione gastronomica. È tutto un gioco veridittivo in cui l'apparire visivo (verdure) non corrisponde all'essere gustativo (pollo), di modo che il piatto, in senso tecnico, si trova invischiato in un dissidio irrisolvibile fra il segreto gustativo (essere pollo e non apparire come tale) e la menzogna visiva (non essere verdure e apparire come tali). La meditazione, in filosofia, concerne come sempre il destino tragico della Verità, raccontato però per via culinaria e dunque tendenzialmente parodico. La domanda sul pollo riecheggia, sbeffeggiandola, quella di Gesù sulla croce: e non è poco. Resta il fatto che, per quel che ci pertiene qui e ora, la sensorialità che viene messa in campo in questo piatto è relativa soltanto al riconoscimento (falsato) di un sapore canonico, inerente la sola sfera del gustoso.
Più complesso il secondo testo, dove i giochi gustosi si mescolano sapientemente con quelli del saporito:

Una patata in attesa di diventare tartufo è un dessert-limite, una via di mezzo, un ibrido con natura metamorfica suggerita fin dal titolo. Il piatto consta di un unico elemento chiave: una patata scavata al proprio interno e utilizzata come contenitore a un demi-soufflé cosparso di lamelle di tartufo. L'idea nasce dall'osservazione della materia grezza e naturale e sfocia in un dessert di alta gastronomia: sia visivamente che gustativamente. La patata presentata con la sua buccia è il contenitore, la crisalide che contiene la metamorfosi, a cui somiglia peraltro anche da un punto di vista cromatico e morfologico. Il semplice tubero qui nobilita la sua natura grazie al suo involucro, rappresentazione della protezione e dell'ambiente in cui si innesca la narrazione di una metamorfosi sospesa. Appena si incide l'involucro si assiste alla fuoriuscita della crema, un magma impreziosito dalle lamelle di tartufo. Ecco l'unione perfetta con la patata: due elementi ctoni, uno povero, un ricco, ma con la stessa origine minerale della terra, che vengono messi in comunicazione nel palato grazie a grani di sale profumati di vaniglia incastonati nell'elemento molle della crema. Questo piano suggerisce anche un'immagine potentissima: la maternità. Infatti la patata è come un ventre, una pancia pregna – l'elemento più umile e spoglio, apparentemente privo di attrattive, può serbare il germe della vita. E dunque un piatto molto ottimista, che mette di buon umore.

Il titolo, ben ideato, richiama non più una domanda quasi-metafisica ("dove sei?") che tende a estinguere lo svolgimento percettivo in un salto cognitivo che s'avvita su se stesso, ma allude a un processo ancora in divenire, a quel suo momento incoativo ("in attesa") che è pregno, per definizione, di sortite narrative tutte da immaginare, da sperimentare. Riuscirà la patata a diventare tartufo? La ricezione gustativa, tracimando nel saporito, non prova a dare una riposta a questa domanda prevedibile ma tenta percorsi alternativi, risveglia semantismi narcotizzati, spariglia le carte in tavola. Da una parte, c'è la narrazione d'un esperimento d'ascesa sociale, il povero che vuol diventare ricco; dall'altro si capisce che di questo sforzo non c'è reale necessità, perché il povero, di per sé, vanta già nobili prerogative: l'involucro della patata non è buccia da buttar via ma "pancia pregna", roba ottimista che mette di "buon umore". Ecco dunque fra patata e tartufo alcune somiglianze figurative (colori, forme), altre figurali (involucro), parallelismi simbolici (elementi ctoni, maternità etc.), un'inversione semantica (ricco/povero). D'altra parte, subentrano i contrasti plastici cioè saporiti, e le loro dinamizzazioni: una volta operata l'incisione dell'involucro, ecco la fuoriuscita della crema, dinnanzi allo sguardo di un osservatore inscritto nel testo ("si assiste") che punta l'attenzione non più sul gustoso ma, appunto, sul saporito. La crema che inaspettatamente fuoriesce dalla patata-involucro fa scattare un altro stato di cose, non più riconoscibile secondo figure del mondo preconfezionate ma sulla base di una sintassi meramente estesica, sensoriale: la crema è "un magma impreziosito dalle lamelle di tartufo" nel quale vengono "incastonati", in modo da mettere in correlazione due elementi gustativamente differenti, "grani di sale profumati di vaniglia" che contrastano con la sua mollezza. Da qui l'epifania di alcune opposizioni forti fra *qualia* (secco/umido, duro/molle, salato/dolce) che producono il contrasto saporito che dà identità al piatto, dribblandone la lettura gustosa. E da qui l'attesa predicata nel titolo, apertura verso questo nuovo stato di cose che soltanto il linguaggio silenzioso del saporito riesce a produrre. Di modo che l'invenzione culinaria diviene costituzione di un'ulteriore dimensione gastronomica.

7. **Equivoci a tavola**

Il luogo testuale in cui, con buona probabilità, la distinzione fra gustoso e saporito è più evidentemente all'opera è la celebre storia del *Pranzo di Babette*, dal racconto di Karen Blixen (1958) al film di Gabriel Axel (1987) (su cui cfr. Appelbaum 2011 e Mangiapane 2013).
La vicenda è nota (seguiamo qui, per comodità, solo il racconto di Blixen): in un villaggio norvegese mol-

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

to triste e molto pio, l'intera esistenza dei suoi pochi abitanti è dedicata al culto del Signore; la gente prega, il Decano predica, tutti cantano lodi a Dio. L'arrivo improvviso di due figure maschili, un soldato di belle speranze (Loewenhielm) e un celebre cantante d'opera (Papin), turba due ragazze della comunità, le figlie del Decano, che non cedono però ai fasti della vita terrena e ai suoi piaceri. Arriva improvvisamente dalla Francia una donna, Babette, esiliata da Parigi dove infuriano i combattimenti per la Comune. Così Babette per decenni fa la cameriera presso due piissime donne del paese, le figlie del Decano ormai avanti d'età, finché, grazie a una vincita inaspettata di denaro, prepara un gran pranzo con manicaretti assolutamente sublimi. Pranzo che incanta l'intera comunità, che da quel giorno ritrova la gioia, il senso di appartenenza, la voglia di stare insieme senza infingimenti né ipocrisie. Sicché, le opposizioni di fondo sono abbastanza evidenti, tutte in qualche modo legate all'organo della bocca e alle sue diverse funzioni: parlare, pregare, raccontare, cantare (dal lato dello spirito e dell'identità nazionale norvegese); mangiare, bere, baciare (da quello della carne, legato semmai alla Francia lontana). Morale: cibo e linguaggio hanno la stessa origine fisica, lo stesso luogo fisiologico che li genera, la bocca; motivo per cui non possono non incontrarsi spesso in una specie di chiasma costitutivo: sono due diverse forme di comunicazione, che hanno funzioni diverse (fisiologica, sociale) ma – con ogni probabilità – le medesime strutture di fondo.

Quel che interessa in questa sede è soltanto il modo profondamente diverso in cui vengono gustate le singole pietanze del pranzo di Babette, ora dalla comunità locale e ora da Loewenhielm – tornato per caso quella sera, da anziano ufficiale, nella casa della sua antica spasimante. Come vedremo, Loewenhielm riconosce in quel che mangia i manicaretti che aveva già gustato anni prima in un ottimo ristorante francese, segni dello chef che allora lo aveva incantato (e che, cosa che non sa e con lui il lettore, è proprio Babette). E ne parla di continuo, cercando conferme negli altri convitati. I quali invece non solo non hanno la competenza gustativa per cogliere tutto ciò, ma si son fatti la promessa reciproca di non discettare del cibo e dei suoi eventuali piaceri. Dunque chiacchierano d'altro. Il loro corpo però, a poco a poco, cambia, di modo che il lettore inferisce da quelle trasformazioni progressive l'esito di un altro modo di gustare, implicito, silente, indicibile, eppure efficace. Cambiano gli atteggiamenti esteriori dei convitati, cambia il loro corpo e, vedremo, anche il loro sistema di valori. Alla fine del pranzo, sorta di dilatata *saisie esthétique*, i convitati non sono più gli stessi, la loro soggettività è stata trasformata da un'esperienza estetica tanto potente quanto inconsapevole.

Seguiamo da vicino i vari momenti del pranzo. Ecco il primo bicchiere di vino offerto ai commensali, sia, per così dire, interni sia esterni, e il primo assaggio della minestra:

> Babette's boy filled a small glass before each of the party. They lifted it to their lips gravely, in confirmation of their resolution.
> General Loewenhielm, somewhat suspicious of his wine, took a sip of it, startled, raised the glass first to his nose and then to his eyes, and sat it down bewildered. "This is very strange!" he thought. "Amontillado! And the finest Amontillado that I have ever tasted." After a moment, in order to test his senses, he took a small spoonful of his soup, took a second spoonful and laid down his spoon. "This is exceedingly strange!" he said to himself. "For surely I am eating turtle-soup – and what turtle-soup!" He was seized by a queer kind of panic and emptied his glass.

Le aspettative dell'ufficiale sono del tutto negative: che cosa potranno servire in quel desco così umile? Eppure, ecco un ottimo vino, assaggiato due volte per sincerarsi della sua eccezionalità, e poi un sublime brodo di tartaruga. La sorpresa provata viene verbalizzata in una specie di discorso interiore, di cui il lettore è ben a conoscenza; e conduce, prima, a una messa in discussione della sua competenza gustativa (da cui il doppio assaggio dell'Amontillado) e, poi, a un vero e proprio panico che modifica il senso e la funzione del vino: non più sostanza nobile da gustare ma liquido alcolico per tranquillizzare lo spirito. Ecco la manifestazione di uno sbalordimento, tutta intellettuale, del soldato, che s'attende un livello medio basso di cucina e se ne ritrova uno molto alto. Grazie al riconoscimento gustoso del vino e della pietanza, Loewenhielm capisce che le cose non stanno come crede. E perde il controllo cognitivo della situazione. È una questione di veridizione: quel che appare non è (menzogna), dunque – se ne inferisce – ci sarà qualcosa che è e non appare (segreto).

Ma come reagiscono gli altri commensali a questi primi momenti del pranzo?

> Usually in Berlevaag people did not speak much while they were eating. But somehow this evening tongues had been loosened. An old Brother told the story of his first meeting with the Dean. Another went through that sermon which sixty years ago had brought about his conversion. An aged woman, the one to whom Martine had first confided her distress, reminded her friends how in all afflictions any Brother or Sister was ready to share the burden of any other.

Qui è il narratore a tenere per sé la parola, mettendo però in discussione la propria eventuale competenza interpretativa circa gli eventi che narra ("somehow"). Ciò fa sì che il lettore, diversamente da quanto accadeva per l'ufficiale, non sappia nulla dei pensieri e degli eventuali piaceri gastronomici del gruppo: che ne pensano costoro del vino e del brodo? È solo dai comportamenti della gente di Berlevaag che riesce possibile desumere una qualche loro trasformazione interiore ("usually" →"but this evening"). Questa trasformazione riguarda la lingua, il linguaggio, ma forse anche la lingua nel senso dell'organo del gusto, che *si scioglie*. Quel che perde di senso è il contenuto specifico dei discorsi (parte del

quale tematizza però una conversione, se pure d'altra natura), a tutto vantaggio della conversazione fine a se stessa, in un predominio totale della funzione fàtica della comunicazione.
Ma se la conversazione ferve fra gli abitanti della cittadina norvegese, nessun contatto comunicativo può essere possibile fra costoro e Loewenhielm. È come se si rompesse il loro implicito, e impossibile, patto comunicativo:

> General Loewenhielm, who was to dominate the conversation of the dinner table, related how the Dean's collection of sermons was a favorite book of the Queen's. But as a new dish was served he was silenced. "Incredible!" he told himself. "It is Blinis Demidoff!" He looked round at his fellow-diners. They were all quietly eating their Blinis Demidoff, without any sign of either surprise or approval, as if they had been doing so every day for thirty years.

L'ufficiale riferisce una notizia che crede interessi la comunità, ma nulla sappiamo delle reazioni di chi la compone. Viene servita una nuova pietanza, e lui ammutolisce, la gusta, si stupisce, e parlando con se stesso rivela sorpresa e approvazione ("incredible!"). A quel punto cambia atteggiamento, e scruta i commensali, dei quali non riesce tuttavia a capire assolutamente nulla: non danno segno né di stupore né di approvazione (come invece fa lui). Le posizioni non potrebbero essere più distanti

> General Loewenhielm again set down his glass, turned to his neighbor on the right and said to him: "But surely this is a Veuve Cliquot 1860?" His neighbor looked at him kindly, smiled at him and made a remark about the weather.

Al continuo stupore del generale (dimensione cognitiva) si accompagna una chiusura sociale (dimensione collettiva). Ed è giusto in questo momento di totale dissociazione rispetto all'ordine sociale, in questa situazione un po' paradossale e quasi comica di totale assenza di comunicazione e comprensione, che si palesa l'esito del pasto silenzioso presso i religiosi di Berlevaag:

> Most often the people in Berlevaag during the course of a good meal would come to feel a little heavy. Tonight it was not so. The convives grew lighter in weight and lighter of heart the more they ate and drank. They no longer needed to remind themselves of their vow. It was, they realized, when man has not only altogether forgotten but has firmly renounced all ideas of food and drink that he eats and drinks in the right spirit.

Il brano ha la medesima struttura argomentativa del precedente, portando a una disgiunzione topica e a una modifica aspettuale di tutta importanza ("most often"→"tonight it was not so"). All'anormalità sociale si accompagna adesso una stramberia fisica, fisiologica, immediatamente trasposta sul piano interiore, religioso, addirittura etico: all'aumento del cibo e del vino non corrisponde un senso di pesantezza (norma) ma di alleggerimento (eccezionalità). Si perde il corpo, nella sua greve materialità, e si modifica con questo la soggettività nel suo complesso. Ne consegue una sorta di rinnovata presa di coscienza circa il senso stesso da attribuire al mangiare e al bere, non più legati a un possibile peccato di gola ma, anzi, passibili d'esser vissuti "in the right spirit". Se il gustoso, dimensione su cui si assesta il povero generale, viene inteso come il male, ed è dunque rifiutato, non altrettanto accade per il saporito. Questa seconda dimensione, con una lunga giravolta, perde qualsiasi connotazione negativa ("no longer needed to remind themselves of their vow"), allontana qualsiasi memoria ("altogether forgotten"), e, in generale, è priva d'ogni cognizione ("renounced all ideas of food and drink"). Ed è per questo che diviene possibile mangiare "nel giusto stato d'animo": dalla percezione sensoriale finalmente pura del cibo, priva d'ogni sapere e d'ogni conseguente predicazione linguistica, emerge la giustezza del mangiare. L'estetica conduce all'etica.

8. Conclusioni

Posta questa distinzione fra gustoso e saporito, potremmo essere in grado di ipotizzarne alcune conseguenze teoriche, e alcune strade di ricerca ancora da percorrere. Per esempio, tale separazione consente, fra le altre cose, di costruire un modello metodologico per analizzare, e forse anche per produrre, l'*ekphrasis* gustativa, ossia il modo di descrivere l'esperienza del gusto, in tutte le sue eventuali fasi, sia sintagmatiche (avangusto/retrogusto) sia paradigmatiche (gusto/disgusto), e in tutte le sue espansioni co-testuali (dal boccone al piatto, dal piatto al pasto, dal pasto all'ambiente etc.).
Quel che, comunque, resta fermo è che la direzionalità del processo gustativo va sempre *dal gustoso al saporito*. Invertiamo così il ragionamento abituale: non viene prima la sensazione e poi la cognizione ma il contrario: la cognizione c'è già, e detta gli schemi semantici e culturali della percezione; la sensazione può emergere se e quando essa riesce a schivare questi schemi, e a far riemergere l'estesia come tale, la quale però, essendo in sé indicibile, può essere categorizzata solo *après coup*, in modo nostalgico e imperfetto, approssimativo. Il processo sensoriale è, appunto, un processo: non una serie di sensazioni isolate messe in fila più o meno casuale ma una serie sintagmatica di eventi, sensoriali e non, che prendono senso a partire dalle regole sintagmatiche di concatenamento. La sensorialità emerge quando si squarcia il velo della figuratività; essa 'tiene in memoria' ciò che ha dribblato, dunque risente della cultura che pure decide di rifiutare, entrando in competizione con essa.
Nel caso di Babette, per esempio, come ha mostrato Mangiapane (2013), l'equivoco fra i due modi di gustare è racchiuso entro un conflitto interetnico al tempo stesso più profondo e più sottile. Dietro lo scontro religioso fra spirito e carne, c'è quello antropologico fra

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Francia e Norvegia, fra l'alta gourmandise parigina e la cucina tradizionale scandinava – pronta però a divenire, con un orgoglio identitario tutto da inventare, alta cucina anch'essa. Come dire che il saporito non rimane mai tale più di tanto: cerca semmai altri codici che lo riportino, banalizzandolo, al livello del gustoso.

Bibliografia

Appelbaum, R., 2011, *Dishing it out*, London, Reaktion.

Barthes, R., 1978, *Leçon*, Paris, Seuil.

Blixen, K. (= Isak Dinesen), 1958, "Babette's Feast", in *Anecdotes of Destiny*, London, Random House.

Boutaud, J.-J., 2005, *Le sens gourmand*, Paris, Rocher.

Cavalieri, R. 2011, *Gusto. L'intelligenza del palato*, Roma-Bari, Laterza.

Fabbri, P., 2001, "Catharsis. Again?", in *Semiotic efficacity and the effectiveness of the text*, I. Pezzini (a cura di), Brepols, Turnhout.

Floch, J.-M., 1985, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.

Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, Puf.

Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique plastique et sémiotique figurative", in *Actes sémiotiques, Documents* VI, 60.

Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périguex, P. Fanlac; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 1988.

Landowski, E., 1997, *Presences de l'autre*, Paris, Puf.

Leroi-Gourhan, A., 1964, *Le geste et la parole*, Paris, Colin.

Lévi-Strauss, Cl., 1962a, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.

Lévi-Strauss, Cl., 1962b, *Le totemisme aujourd'hui*, Paris, Plon.

Lévi-Strauss, Cl., 1968, *Mythologiques***. L'origines de manières de table*, Paris, Plon.

Mangano, D. e Marrone, G. (a cura di), 2013, *Dietetica e semiotica*, Milano, Mimesis.

Mangiapane, F., 2013, "Il pranzo di Babele", in Mangano e Marrone, a cura, 2013.

Marrone, G. (a cura di), *Semiotica della natura (natura della semiotica)* , Milano, Mimesis.

Marrone, G., Giannitrapani, A., a cura, 2012, *La cucina del senso*, Milano, Mimesis.

Marrone, G., Giannitrapani, A., a cura, 2013, "Mangiare: istruzioni per l'uso", *E/C*, 14.

Perullo, N., 2006, *Per un'estetica del cibo*, Palermo, Aesthetica Preprint.

Perullo, N., 2008, *L'altro gusto. Saggi di estetica gastronomica*, Pisa, Ets.

Perullo, N., 2010, *Filosofia della gastronomia laica*, Roma, Meltemi.

Perullo, N, 2011, "Esperienza estetica, cucina, gastronomia", in *Estetica. Studi e ricerche, 1.*

Perullo, N. (a cura di), 2012a, "Winewordl: new essays on wine, taste, philosophy and aesthetics", *Rivista di estetica,* n.s., 51.

Perullo, N., 2012b, *Il gusto come esperienza*, Bra, Slow food.

Pozzato, M.P., 2102, "Paesaggi al cucchiaio", in Marrone, a cura, 2012.

Sangiorgi, S., 2010, *L'invenzione della gioia*, Roma, Porthos.

"Papà, il cinque è rotondo!"
Paolo, 3 anni

Le chiavi nel cassetto: sinestesia e metonimia

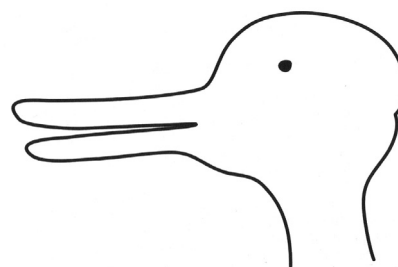
Marco Mazzeo

1. Illusioni? Storia della percezione in venti righe

Per rileggere la storia recente delle teorie filosofiche della percezione, diciamo dalla nascita della psicologia scientifica in poi, potrebbe essere utile delineare una progressione narrativa concentrata su figure apparentemente marginali, le «illusioni percettive». Potremmo impiegare questo escamotage per cogliere velocemente alcuni tratti comuni alla maggior parte dei programmi novecenteschi di ricerca empirica e filosofica. Per brevità, mi limiterò a un paio di esempi:

1) **Illusione di Müller-Lyer** (fig. 1): risale all'anno di nascita di L. Wittgenstein (1889). È modello di riferimento per la psicologia gestaltica prima (Köhler 1947, p. 68) e per la psicologia cognitiva modularista poi (Fodor 1983, p. 109). Sottolinea la discrepanza tra realtà fisico-metrica e realtà percettiva: ricorda che "le apparenze a volte ingannano" (Calabi 2009, p. 15); crea il problema di capire se produca "un ente mentale di qualche genere" (Paternoster 2007, p. 28).

2) **L'anatra-coniglio** (fig. 2): è ideata nel 1904 da J. Jastrow, psicologo americano collaboratore tra l'altro di C. S. Peirce.[1] È utilizzata dalla psicologia della *Gestalt* e dalla filosofia del linguaggio wittgensteiniana (ma anche da E. Gombrich: Lycan 1971) perché fenomeno "alla frontiera tra esperienza percettiva pura e processi interpretativi" (Paternoster 2007, p. 66).

Se messo alle strette, prenderei questi due esempi come gli oggetti del contendere illusorio della filosofia della percezione del novecento. Quali le caratteristiche comuni? Tra le somiglianze che possiamo scovare mi concentrerei su un paio di solito trascurate proprio poiché, paradossalmente, ovvie: come quando si cercano le chiavi di casa, non le si riesce a trovarle per poi alla fine scoprire che erano semplicemente dove dovevano essere, cioè nel cassetto della scrivania. La prima: si tratta di illusioni non generalmente percettive ma *visive*. È il meno trascurato dei due aspetti, tanto che a volte si è cercato di verificare l'esistenza di equivalenti in altre modalità sensoriali. Con successo nel tatto per quel che riguarda l'illusione di Müller-Lyer (Révész 1953), nell'udito per quel che riguarda alcune delle leggi gestaltiche. Il secondo aspetto è il più negletto: abbiamo a che fare con illusioni non solo visive ma *monosensoriali*, che chiamano in causa cioè un solo sistema percettivo alla volta. Anche in questo caso nella storia del novecento possiamo trovare dei correttivi a questa impostazione, ma per l'appunto si tratta solitamente di semplici *correttivi*. Come per dire: la monosensorialità è la regola, poi possono esserci eccezioni che la teoria forse non è in grado di spiegare. Un caso esemplare di un simile atteggiamento è costituito da uno dei testi più recenti circa le illusioni percettive scritte da una autorità in materia, Richard Gregory (2009, p. 20):

> In questo volume, la nostra attenzione è rivolta soprattutto ai fenomeni della visione a ciò che essi possono insegnarci a proposito della natura della percezione.

L'affermazione è piana, il risultato scontato: il passaggio analogico dalla vista alle altre modalità sensoriali dirà molto al lettore su un argomento ampio come "la natura della percezione". Su cosa si basa un assunto del genere? Su quali basi l'analisi di una modalità di senso isolata dovrebbe condurre alla conoscenza delle altre e

Fig. 1 – L'illusione di Müller-Lyer.

Fig. 2 – L'anatra-coniglio.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

T. reg. Trib. di Palermo n. 2 - 17.1.2005

della loro relazione reciproca? Un tentativo più raffinato per affrontare questo problema lo troviamo in un testo fondamentale del paradigma delle scienze cognitive, *La mente modulare* di Jerry Fodor:[2]

> Iniziamo così: quanti sistemi di input esistono? La discussione a questo proposito potrebbe essere costruita sulla base di una risposta prossima al numero sei; e cioè un sistema per ognuna delle tradizionali modalità sensorio/percettive (udito, vista, tatto, gusto, odorato), più uno per il linguaggio. Non è comunque questa la dottrina che si intende proporre; quella che vorrei suggerire è molto più nello spirito delle «bozze» di Gall. Io immagino che all'interno e, più che probabilmente, attraverso le modalità tradizionali vi siano dei meccanismi computazionali altamente specializzati […].

In nota Fodor cita il cosiddetto "effetto McGurk"[3] sottolineando che questo fenomeno "anche se cross-modale ha di per sé una specificità di dominio: è cioè specifico per il linguaggio. Il filmato di una palla che rimbalza non ci fa sentire un'allucinazione uditiva «bump, bump, bump!»" (ivi, pp. 83-84 nota 1). Come dire: non interessa quali sensi siano, quel che conta è il loro carattere monosensoriale (nel gergo di Fodor, la loro specificità di dominio), cioè la loro singolarità di campo, la specificità tematica (ne discute di recente Paternoster 2007, pp. 115-116). La monosensorialità, dunque, costituisce un punto di partenza per le imprese teoriche più diverse, spesso le più innovative. Fodor è disposto a scompaginare la lista tradizionale dei sensi; la psicologia della *Gestalt* è tra le teorie più attive, soprattutto fino alla seconda guerra mondiale, nello studio di modalità sensoriali non visive. Anche in casi del genere, però, si è impegnati in un tentativo di ricomposizione e cucitura che genera il problema di capire quali siano le modalità nelle quali questi dati percettivi spezzettati, provenienti da diversi sensoriali o da differenti domini, possano essere assemblati. Come è noto, psicologia della *Gestalt* e psicologia cognitiva rappresentano due correnti filosofiche che polemizzano apertamente con l'associazionismo. Eppure dal punto di vista percettivo finiscono spesso per assumere un postulato *ancora associazionista*, l'idea cioè che i sensi siano canali distinti che vadano ricomposti, per l'appunto, tra loro associati.

La tentazione cui sembra difficile resistere è partire da un dato percettivo monologico e pensare che il problema sia osservare la varietà di questi domini specifici e comprendere come essi possano collegarsi e sincronizzarsi tra loro. Quel che raramente viene messo in discussione è un presupposto tutt'altro che neutro: che sia necessario partire dai singoli domini per poi collegarli tra loro e non, viceversa, partire dalla fluidità convergente e continuamente satura di sovrapposizioni e discrepanze tra quel che oggi chiamiamo vista, udito, tatto, gusto e olfatto e capire come funziona un continuo lavoro che potremmo chiamare *dissociativo*. Se ci si sofferma a pensare per un istante si scopre che questo assunto monosensoriale è più controintuitivo di quel che si potrebbe immaginare. Va a sbattere costantemente, ad esempio, con la nostra esperienza quotidiana. Per attraversare la strada e cercare di non essere investiti dobbiamo lavorare con una molteplicità sensoriale quasi travolgente: percepire disconnessioni dell'asfalto che potrebbero farci inciampare, rumori di auto che si avvicinano dal lato dal quale abbiamo una percezione visiva solo periferica, movimenti visivi di oggetti che sfrecciano vicino a noi fino a farci barcollare, l'odore tossico dei gas di scarico che annebbia leggermente le nostre capacità sensomotorie. Eppure anche un capolavoro di descrizione sinestetica come *La fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty (che molto deve alla psicologia della *Gestalt*) finisce col perdersi per strada quantomeno due sensi su cinque: nel libro di gusto e olfatto non c'è traccia.

2. I sensi si fondono: l'illusione dei flash

Quali sono i motivi che possono aver portato a una scelta tanto radicale? Cosa può aver spinto la nostra riflessione filosofica sul binario della monosensorialità in modo irriflesso, come fosse un tic inevitabile o una pulsione naturale? Credo sia possibile additare tre ragioni di fondo. Una l'abbiamo già vista: l'assunto associazionista secondo il quale, poiché in linea di principio il tutto è uguale alla somma delle sue parti, è opportuno prendere un senso alla volta per poi provare a assemblarli. L'assunto postula che si possano isolare pezzi della percezione umana che chiamiamo «modalità sensoriali» senza che l'intera struttura della sensibilità umana ne risenta, senza che cioè con questa opera di frammentazione vada perso nulla o almeno nulla di significativo. Questa idea si è rafforzata a causa di una ragione di ordine metodologico-pratico che riguarda le scienze empiriche (secondo motivo): lavorare sperimentalmente sulla percezione in termini sinestetici è difficile perché pone il problema di gestire un numero molto elevato di variabili. Terzo motivo: nella tradizione occidentale la relazione tra i sensi è spesso considerata con forte preoccupazione. Nella storia del pensiero occidentale, alcune illusioni, come ad esempio quella del ramo che appare spezzato nell'acqua, hanno costituito un punto di riferimento fondamentale per la filosofia della percezione. Si tratta di casi di conflitto intersensoriale e non di alleanza sinestetica, caratterizzati, di solito e in modo non fortuito, da una connotazione scettica.[4]
Come a dire: se i sensi li mettiamo vicini e proviamo a prenderli insieme il rischio è che si scontrino l'uno con l'altro mettendo in discussione la nozione stessa di «realtà» o, molti oggi direbbero, di «ambiente dei *sapiens*».
Propongo, dunque, di lavorare a un rovesciamento radicale. Eleggere a paradigma per i processi percettivi umani non una illusione monosensoriale, ma una illusione sinestetica nella quale vi sia sovrapposizione tra modalità di senso senza, al contempo, rinunciare al confronto con le scienze empirico-sperimentali. Eliminare un residuo associazionista nella nostra con-

cezione della percezione umana senza, per questo, affondare nelle paludi dello scetticismo. Il candidato che propongo come effige di questa nuova ripartenza è un *setting* sensoriale perfezionato nell'ultima decina d'anni, grazie al quale è stata scovata un'illusione percettiva nella quale gli occhi subiscono l'azione corrosiva di un altro organo di senso, l'udito. "Si pensa che sia la vista a dominare la nostra percezione multisensoriale del mondo. Con questa ricerca rovesceremo quest'idea" (Shams, Kamitani, Shimojo 2000, p. 788) comincia così il resoconto di un esperimento il cui titolo, *Ciò che vedi è quel che ascolti*, è un vero e proprio manifesto teorico. La prova sperimentale è particolarmente semplice e forse anche questo ha contribuito alla sua, per ora discreta, fortuna. I tre ricercatori hanno mostrato che se su uno schermo si accende un flash (un disco bianco su sfondo nero) accompagnato da alcuni *beep* sonori, il singolo flash è percepito come fossero due o tre a secondo del numero degli stimoli sonori percepiti.[5] Lo studio neurofisiologico dei potenziali neuronali evocati dagli stimoli visivi ha mostrato che l'attività delle aree corticali deputate alla visione si comportano in modo molto simile sia quando il soggetto è sottoposto a un flash visivo e a beep sonori, sia quando nel test sono proposti *realmente due flash* senza alcuna esperienza sonora di contorno. Il dato è importante perché mostra che l'udito è in grado di corrodere il dato visivo *all'interno della sua elaborazione corticale monosensoriale* (Watkins et al. 2006). Già a livello neurofisiologico è possibile constatare che è errata "l'idea tradizionale secondo la quale le modalità sensoriali operano separatamente per poi convergere l'informazione in uno stadio molto avanzato dell'elaborazione percettiva" (Shams et al. 2001, p. 3852). Di solito si ritiene, ad esempio, che l'attivazione delle zone parietali del cervello intervengano in una seconda fase del processo percettivo per integrare i vari dati sensoriali. Durante l'illusione dei flash multipli, queste aree si attivano invece molto presto, appena 50 millisecondi dopo la stimolazione visiva (Shams et al. 2005, p. 81). L'illusione, inoltre, si è rivelata molto resistente perché continua a manifestarsi anche se si modificano in modo significativo le condizioni percettive che riguardano la finestra temporale nella quale far sovrapporre gli stimoli; il colore, la luminosità, la forma e grandezza del flash visivo; l'intensità e la frequenza dei *beep* acustici (Shams, Kamitani, Shimojo 2002). Anche nel caso in cui sia possibile correggere i propri "errori di valutazione" per mezzo di procedure di feedback che indichino immediatamente se si è caduti nell'illusione o meno, l'influenza del beep acustico sulla sensazione visiva rimane sostanzialmente immutata (Rosenthal, Shimojo, Shams 2009). La stessa illusione può essere prodotta anche cambiando le modalità sensoriali e impiegando stimoli tattili (Vyolentiev, Shimojo, Shams 2005). Nella sua semplicità, l'illusione dei flash multipli suggerisce che mentre per i primati non umani alcune delle più importanti capacità intersensoriali sono limitate a un periodo critico di maturazione o ristrette all'interno di specifiche aree operative (per una discussione: Mazzeo 2005), anche in età adulta le modalità di senso umane corrodono costantemente il loro spazio reciproco.

3. "Le chiavi nel cassetto": la rivincita della metonimia

L'illusione dei flash può costituire un buon punto di inizio. In primo luogo mostra una maggiore forza teorica rispetto, ad esempio, all'effetto McGurk. Se quest'ultimo può essere liquidato da Fodor poiché riguarda un campo specifico di stimoli, cioè gli stimoli linguistici, una simile restrizione di dominio per l'effetto dell'illusione del flash non c'è. Gli stimoli sono tra i più generici si possa immaginare: macchie visive, *beep* acustici[6]. In secondo luogo, poiché fa riferimento a una struttura sensoriale molto elementare, l'illusione dei flash aiuta a rovesciare lo stereotipo: i fenomeni sinestetici non sono discrepanze tra i sensi nelle quali alligna il demone dello scettico, quanto la trama connettiva che tiene in piedi la realtà percettiva dei *sapiens*.

Il primo passo è compiuto. Abbiamo intravisto la punta di un iceberg percettivo formato da fenomeni in grado di mettere in difficoltà il paradigma monosensoriale senza per questo sposare tesi scettiche. Siamo ora in grado di poterne accennare un secondo: "quali conseguenze ha avuto una simile preferenza per la monosensorialità sulla nostra idea di linguaggio?". Per chiarezza, vorrei svelare subito la conclusione verso la quale indirizzerò il ragionamento: *una delle conseguenze è stata privilegiare lo status teorico dei processi metaforici a discapito di quelli metonimici con il risultato di imbastire una immagine per un verso parziale, per un altro barocca dell'attività verbale.*

Riprendiamo in mano quel che ormai è un piccolo classico, *Metafore nella vita quotidiana* di G. Lakoff e M. Johnson (1980). La chiarezza di un testo fortunato permette di chiarire alcuni presupposti di base di una parte fortemente maggioritaria della riflessione contemporanea non solo circa la sensibilità percettiva umana ma anche a proposito del suo rapporto col linguaggio verbale. Per brevità elenco un paio di punti, decisivi non in termini assoluti ma solo ai fini del mio ragionamento:

1) Lakoff e Johnson affermano esplicitamente che un loro punto di partenza è rappresentato da *Gestalt* esperenziali. Elemento fondamentale del loro approccio è "vedere le categorie come gestalt empiriche definite attraverso prototipi" (ivi, p. 257).
2) La metonimia è considerata un processo di tipo diverso da quello metaforico e sostanzialmente secondario (ad essa sono dedicate esattamente cinque pagine). Avrebbe un impiego di tipo soprattutto referenziale poiché "permette di usare una entità che *sta al posto* di un'altra" (ivi, p. 56), mentre le metafore sarebbero fondamentali per processi meno specifici legati alla comprensione degli enunciati.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Questo riferimento gestaltico, non importa quanto preciso dal punto di vista storico, è la spia di un pesante lascito ereditario che riguarda la concezione monologica della sensorialità umana. Lo schema è tanto implicito quanto semplice: prima la percezione umana sarebbe divisa "naturalmente" e automaticamente in modalità sensoriali ben separate tra loro e poi riorganizzata, ad esempio da metafore di ordine intersensoriale (ivi, p. 70). Ancora influente non è l'idea, giustamente criticata da Lakoff e Johnson, del linguaggio come canale (ivi, p. 30 e sgg.), ma quella, lasciata sullo sfondo e potenzialmente valida, della *percezione come canale*. Ogni senso darebbe vita a un canale percettivo. Lo sfondo della teoria di Lakoff e Johnson è costituito da un "approccio esperienziale" (ivi, p. 236) cui spesso si fa riferimento, le cui caratteristiche però non sono del tutto chiare. Si specifica che non si tratta di una posizione soggettivista (di nuovo aleggia nel cielo lo spettro scettico) perché "le gestalt hanno una struttura che non è arbitraria. Invece le dimensioni che organizzano la struttura delle gestalt emergono naturalmente dalla nostra esperienza" (ivi, p. 274-275). La non arbitrarietà delle *Gestalt* allude, tra le altre cose, alla ripartizione della sensibilità umana in canali sensoriali? Non viene detto a chiare lettere, ma il testo sembra darlo per scontato.
Anche nelle proposte teoriche più avanzate (Lakoff e Johnson per molti aspetti hanno anticipato le teorie della mente incarnata oggi molto più in voga di ieri), è presente un implicito che andrebbe perlomeno discusso. Si tratta dell'idea cui accennavo prima: la percezione umana sarebbe monosensoriale e, di conseguenza, la metafora è importante perché, a differenza della metonimia, metterebbe in relazione tra loro domini diversi ma mettere tra loro in corto circuito, un *topic* e un *target*. L'illusione dei flash suggerisce che la distinzione che si presume naturale tra le diverse modalità di senso è più limitata di quel che si presuppone poiché già a partire da entità percettive molto elementari, come uno spot o un *beep*, troviamo la presenza di processi di corrosione sinestetica particolarmente forti (o, come preferisce dire la letteratura del settore, "robusti"). In questo caso uno spot visivo è letteralmente manipolato da un *beep* acustico. Il *beep* organizza la strutturazione dello spot modificando qualcosa di costitutivo come la sua identità numerica. Grazie al *beep* uno spot diventa due senza che, con questo, ci si trovi impantanati in una palude soggettivistica, come temono Lakoff e Johnson, o più in genere scettica. Poiché si tratta di una struttura che riguarda il modo nel quale il nostro cervello (e non la mia singola mente individuale, ammesso esista e si sappia cosa sia) si rapporta con il mondo. La sinestesia non è la trappola illusoria di una percezione che fa cilecca, ma il modo comune di sentire degli animali umani (Zagarella 2013).
Che qui si tocchi un punto teorico nevralgico lo conferma indirettamente un secondo dato. Più di recente, Turner e Lakoff hanno tratto dalla collaborazione con M. Fauconnier una visione parzialmente diversa, legata alla nozione di *conceptual blending*, una forma di integrazione concettuale che crea una connessione immaginativa tra diversi spazi mentali. Aldilà degli aspetti tecnici, vengono gettate le basi per una rivalutazione della metonimia secondo almeno due direttrici:

a) La metonimia non ha solo funzione referenziale ma anche cognitiva e pragmatica. La frase "Superman è caduto da cavallo e si è rotto la schiena" non solo si riferisce all'incidente occorso all'attore ma fa dell'ironia o crea un paradosso (Superman è, per definizione, invulnerabile) che è il fulcro pragmatico dell'espressione linguistica.
b) La metonimia può essere alla base di metafore. Le metafore sull'espressione della rabbia (RABBIA è CALORE), ad esempio, si fondano sul passaggio metonimico tra un'espressione fisiologica (aumento della pressione sanguigna, di irrorazione capillare) a un'emozione (Turner, Fauconnier 2002).

Concentriamoci sul secondo punto. La concessione ai processi metonimici è più generosa di quel che immaginano i suoi stessi autori. A questo punto, infatti, nasce il dubbio che un procedimento del genere sia, almeno in linea principio, a fondamento di *qualsiasi metafora*. Ogni qualvolta creiamo una metafora operiamo una selezione tra le caratteristiche proprie del significato di una parola in modo da poter stabilire un ponte con il campo semantico che vogliamo ristrutturare. In questo senso il campo metaforico RABBIA è CALORE mette in evidenza in modo particolarmente nitido un processo più generale che di solito rimane sotterraneo: l'opera di focalizzazione ("highlight" è il termine usato da Lakoff 1987, p. 388) tipica dei processi metonimici, nella quale si mette a fuoco un elemento contiguo agli altri. In questo caso la metafora si concentra esplicitamente su un tratto fisiologico tra gli altri, il calore, per poi procedere alla ristrutturazione semantica del campo RABBIA. Questa focalizzazione, però, è tipica della metonimia: quando affermo che "un legno è nel mare" o che "amo le due ruote" organizzo la frase focalizzandola sulla sostanza di cui è composta la nave e non su altro. Quel che rischia di sfuggirci è che un processo del genere avviene non solo nel caso indicato da Turner e Fauconnier o in metonimie esplicite *ma in qualunque costruzione metaforica*. Quando, ad esempio, produco la metafora "Luigi è un leone" focalizzo metonimicamente il discorso su un aspetto dell'esser leone, il coraggio, e non su altri (la forza, la folta criniera, il ruggito, ecc.). È questa l'idea di fondo che anima il saggio di U. Eco sulla metafora (che in realtà è un saggio sulla metonimia). In una metafora (Eco 1984, p. 191)

> si parte da rapporti metonimici (da sema [la marca semantica] a semema [il significato di una parola]) tra due diversi sememi e, controllando la possibilità di una doppia sineddoche (che interessa sia il veicolo che il tenore), si accetta in conclusione la sostituzione di un semema con l'altro.

Prima di affrontare, nel prossimo paragrafo, quel che a volte è considerato un *knock out argument* contro questa ipotesi verifichiamone il senso. È il caso di prendere sul serio quella che sarebbe un'obiezione sensata: "scusa, ma se stai facendo tutto questo panegirico della metonimia, come mai che nel titolo del tuo intervento impieghi una metafora («Le chiavi nel cassetto»)? Vedi che non se ne può fare a meno?". Chiariamo: certo, delle metafore non si può fare a meno. Il punto è comprendere se ogni espressione metaforica so fondi si quel che potremmo chiamare, con Jakobson, un'operazione metonimica. È probabile che sia così. L'espressione "le chiavi nel cassetto", ad esempio, si rifà a un campo metaforico ampio e piuttosto scontato che Lakoff e Johnson (1980, p. 30) chiamano "LE IDEE SONO OGGETTI". La chiave rimanda a una soluzione, il cassetto a qualcosa di nascosto ma sempre a disposizione. Se dovessimo elencare i tratti salienti di questi due concetti, potremmo, in modo non troppo impegnativo dal punto di vista teorico (note sono le difficoltà nel definire cosa sia un tratto semantico), andare a controllare le diverse accezioni delle due parole in un dizionario di media grandezza:

Chiave (Etimol. lat. *clavus* = chiodo)
1) Strumento metallico per azionare serrature o dispositivi di bloccaggio
2) *Fig. Mezzo determinante, via migliore per ottenere qualcosa* ç
3) Utensile per stringere o allentare dadi e viti
4) Bietta per tendere o allentare le corde di strumenti musicali
5) pietra a cuneo, spesso sporgente, posta alla sommità di un arco per
dargli stabilità;
6) Segno convenzionale sul pentagramma che indica l'altezza delle note
7) Nella stanza di canzone, primo verso della sirma che collega questa con
la fronte mediante rima

Cassetto (Etimol. lat. *capsa* = cassa)
1) Elemento formato da un piano di fondo e da quattro bordi, che scorre
orizzontalmente nell'apposito spazio di un mobile
2) *Fig. "nel c." segreto, nascosto* ç

Non deve trarre in inganno il fatto che, in entrambi i casi, si attivino sensi che il dizionario indica come figurati. Innanzitutto anche gli altri significati, specie nel caso di «chiave», hanno un legame etimologico non immediato con il termine d'origine (il latino *clavus*, «chiodo»), un legame formato da trasferimenti prima sentiti come figurati e solo oggi come propri. In secondo luogo, la focalizzazione di un'accezione figurata da sola non sarebbe comunque sufficiente a rendere il senso dell'espressione. Nel caso di «chiave», l'accezione 2 infatti è espressione figurata ma sempre di un'accezione specifica del termine, cioè della 1 (una "chiave teorica" la concepiamo come una chiave che apre porte e non come una chiave che stringe bulloni). Il caso di «cassetto» è ancora più interessante. La segretezza è solo uno degli aspetti evocati dalla dicitura «le chiavi nel cassetto». Si tratta infatti di una segretezza relativa, di qualcosa che è nascosto ma che sarebbe facile ritrovare perché a portata di mano. Le chiavi sono, per l'appunto, nel cassetto e non in cassaforte, dentro un anfratto o sotto una botola. L'elemento di scorrevolezza maneggevole che emerge dall'accezione 1 è fondamentale per la comprensione dell'espressione che, dunque, anche in questo caso, si avvale di un trascinamento traslato di diversi aspetti del termine «cassetto». A tal proposito, Lakoff e Johnson (1980, p. 93 e sgg.; p. 156 e sgg.) riprendono esplicitamente una nozione coniata da L. Wittgenstein. Nel linguaggio verbale abbiamo di solito a che fare con costellazioni di significati che non sono legati da un minimo comun denominatore o da una proprietà invariante quanto da una "somiglianza di famiglia" (Wittgenstein, 1953, I, §§ 65-67). Questa nozione è stata spesso interpretata dando il massimo rilievo alla "somiglianza"[7] e peso secondario alla dicitura "di famiglia". Come a dire: si tratta di ricostruire una serie di somiglianze locali e poi metterle in fila. È possibile però leggere questa nozione in modo diverso, più radicale: *non è la parentela a essere frutto della somiglianza, ma la somiglianza a essere frutto della parentela*. Quest'ultima, la parentela, consiste in una prossimità incrociata, in una contiguità fusionale. Si sta vicini (si è contigui, metonimici), dunque si genera parentela. All'interno di questa famiglia di contigui nella quale si danno anche (ma non necessariamente) somiglianze, i procedimenti metaforici prescelgono un tratto, un membro della famiglia, nel quale far collassare tutto il significato della parola, tutta la famiglia. Ecco dunque che alla base della metafora esiste un procedimento logico partonimico a sineddoche (la parte per il tutto) o, se qui la nozione di «parte» appare impropria, un'operazione metonimica nella quale un aspetto del significato viene messo in rilievo relegando sullo sfondo tutto il resto come quando diciamo che "il legno è in mezzo al mare".

4. Se la sinestesia è la malattia, metonimica è la cura

Ciò su cui vorrei richiamare l'attenzione, però, è un aspetto che finisce ancora a margine: il rapporto tra metafora/metonimia e percezione sensoriale. Eco (1984, pp. 181-182) spiega così le ragioni storiche per le quali la sineddoche ha avuto un privilegio tanto spudorato rispetto alle altre forme di contiguità metonimica:

> Le cose vengono percepite anzitutto visivamente, e anche per le entità non visive ne vengono percepite principalmente le caratteristiche morfologiche […]. Per questo la sineddoche particolarizzante (che si basa sul rapporto fra un 'oggetto' e le sue parti) ha ottenuto uno status privilegiato: che è lo status privilegiato ottenuto dalla percezione rispetto ad altri tipi di conoscenza, che si possono pure chiamare 'giudizi', che si basano su inferenze successive e che, a prima vita paiono trasportare fuori della cosa stessa, verso la sua origine o il suo destino.

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Ammettiamo pure[8] sia stata la storica predilezione per la vista ad aver fatto della sineddoche un genere a parte della metonimia, quando invece non è altro che una delle sue specie. Ciò ancora non risponde (né poteva farlo visto che l'obiezione è stata mossa a questa idea successivamente) a quel che alcuni considerano il *knock out argument* contro l'idea che sia la metonimia a fondare buona parte dei procedimenti metaforici. L'obiezione di John Taylor (2002, p. 342) vale la pena riportarla:

> Ci sono, tuttavia, numerosi esempi di metafora che non possono essere ragionevolmente ridotti alla contiguità. Particolarmente recalcitranti sono occorrenze di una sottocategoria di metafore, la sinestesia. La sinestesia presuppone il *mapping* di un dominio sensoriale in un altro.

Ricapitoliamo. È possibile pensare che al di sotto dei meccanismi di sostituzione metaforica siano al lavoro processi che si svolgono per contiguità metonimica. Per creare un ponte metaforico è necessario uno zoom semantico in grado mettere sotto il riflettore il tratto che diverrà dominante mentre gli altri, come afferma Eco, finiranno per essere "narcotizzati". La preponderanza storica della sineddoche sulle altre forme metonimiche può essere forse spiegata con la preponderanza che tradizionalmente la vista ha avuto sugli altri sensi. Ma cosa spiega la preponderanza della metafora su sineddoche e metonimia? È su questo che Taylor spinge a interrogarci. Come è noto, secondo R. Jakobson (1956, pp. 44-45), ciò dipenderebbe dal fatto che la riflessione teorica sul linguaggio sarebbe più omogenea, in quanto attività metalinguistica che lavora sulla similarità, con la metafora attività che impiega, anche lei, questo asse linguistico. L'obiezione di Taylor suggerisce implicitamente che esiste almeno[9] una seconda ragione di un privilegio che non riguarda un rapporto tutto intralinguistico (la contrapposizione tra similarità e contiguità) ma la relazione tra percezione e linguaggio. Il pregiudizio monologico verso la percezione umana, data come naturalmente spezzettata in canali sensoriali ben distinti, impedisce di vedere che questa procedura di partizione e ritaglio sensoriale ha molto a che fare, invece, con le nostre parole. Uno dei loro compiti fondamentali consiste proprio in questa continua opera di inquadratura semantica, di messa a fuoco sul vasto mondo percettivo che abbiamo di fronte: operare metonimicamente in zoom, montaggi, ritagli. Il linguaggio cinematografico a tal proposito può aiutarci perché, almeno per i non addetti ai lavori, vive di un processo di rimozione in qualche modo simile a quel che attanaglia parte tanto grande della filosofia della percezione e del linguaggio. Per uno spettatore medio il fatto che un film sia costruito per mezzo di operazioni di montaggio, inquadrature e primi piani appare scontato, qualcosa che sembra appartenere alla natura del cinema in quanto tale. Come ricorda Jakobson, invece, questo tipo di operazioni sono il frutto di *una conquista linguistica*. D.W. Griffith è il primo a organizzare un film per mezzo di strumenti che poi diverranno prassi comune per il cinema successivo in un film che per questo ha fatto epoca, *Nascita di una nazione* (1915). In modo simile, la metonimia e la sinestesia vengono considerate mere figure retoriche, dei tropi, mentre costituiscono due assi fondamentali della vita umana talmente scontati da passare in secondo piano. È come se, in questo caso, la sinestesia percettiva fosse la malattia di cui la metonimia può essere la cura: la genericità di dominio sensoriale della prima trova compensazione sul piano linguistico da una capacità fondamentale per chi ha facoltà di linguaggio. Non tanto associare stimoli tra loro ma dissociare[10] elementi da uno sfondo, isolarne uno che faccia le veci del resto.

5. Futuri metonimici: un'immagine gotica di linguaggio e percezione

Ultimo riepilogo al fine di riassumere i tratti fondamentali di questa proposta teorica. Un'idea diversa della percezione centrata sui processi sinestetici di sovrapposizione e corrosione multisensoriale comporta una nuova immagine del linguaggio, centrata più sulla metonimia che sulla metafora. Le due cose, infatti, tra loro si tengono: percezione sinestetica significa percezione generica che necessita di profilatori[11] in grado di mettere a fuoco parti, creare zoom semantici, dissociare stimoli. Due i tipi di profilatori che meritano una menzione specifica. Di uno non ho parlato. Mi limito a nominarlo, anche perchè al centro di una monografia recentissima e decisiva (Virno 2013): la negazione. È solo sull'altro, infatti, che ho concentrato l'attenzione: i processi metonimici. In futuro (si badi, un futuro prossimo e fattibile, cioè in scritti che non siano questo), sarà necessario chiedersi se fenomeni linguistico-cognitivi solitamente analizzati in altro modo, spesso come forme di somiglianza *sui generis*, siano invece riconducibili a strutture di contiguità metonimica. Limito a due gli esempi, accennati in modo rapsodico, semplici segnali stradali verso terre incognite. Rosch e Marvis (1975, p. 574) definiscono i prototipi come "i casi più chiari, i migliori esempi di una categoria". Se si combatte il rapimento fornito dal contrasto tra sensi letterari e figurati (cioè dalla strutturazione metaforica del significato), è forse possibile scoprire qualcosa da tempo sotto gli occhi ma per questo profondamente celato. Utilizzare la nozione di prototipo più che come forma di somiglianza non canonica (basata su tratti singolarmente necessari e congiuntamente sufficienti per un certo significato) come forma di contiguità metonimica tramite la quale si organizzano i campi semantici e il significato delle singole parole. Il prototipo può esser visto come la parte che sta per il tutto senza ad esso sostituirsi: dico «cane» e il suo prototipo è «pastore tedesco». Il prototipo spicca tra gli altri esempi meno centrali senza ad esso sostituirsi, esattamente come il tratto «legno» spicca tra gli attributi di una barca nella frase metonimica "il legno è in mezzo al mare".

Seconda strada da percorrere: la metonimia può rivelarsi un'ottima arma antipsicologista. È in grado di ridimensionare l'utilità teorica di una nozione, l'"intenzionalità", che contribuisce a fare dell'idea tradizionale di linguaggio e percezione una immagine esplorativa non solo unidirezionale ma anche piena d'orpelli. Potremmo chiamare questa una immagine "barocca": contesti sensoriali separati da assemblare insieme con ponti metaforici cui poi la mente e il linguaggio dovrebbero far riferimento tramite proprietà intenzionali spesso misteriose. Può rivelarsi epistemologicamente più parsimonioso lavorare a un'immagine di percezione e linguaggio definibile "gotica", cioè essenziale e senza orpelli, segnata da tagli più che da ponti. Gotico è un campo percettivo unitario di tipo sinestetico focalizzato da attività linguistiche di zoom metonimico che isolino quel colore, quell'odore, quella forma, quella pulsione. È su questa linea gotica che è necessario attestarsi per ribaltare gli stereotipi ancora diffusi circa la relazione tra parole e sensibilità.

Note

1 I due scrivono a quattro mani l'articolo *On small differences on sensation*, «Memoirs of the National Academy of Sciences», 3, 1885, pp. 73-83.

2 Sembra esserci un profondo legame profondo, seppur conflittuale, tra frenologia modularista e sinestesia: prima di Fodor, Francis Galton fu tra i primi a testimoniare un caso di sinestesia e anche sostenitore della plausibilità della teoria frenologica.

3 È l'illusione su cui si fonda il successo di doppiatori cinematografici e ventriloqui. Quando vediamo qualcuno parlare ciò non influenza solo la nostra idea circa l'origine della voce ma anche la nostra percezione di quel che viene detto. Un video che mostri il fonema /ga/ ma con un audio che propone lo stimolo /ba/ produce la percezione di un fonema di compromesso /da/.

4 Dalla *Repubblica* di Platone che paragona l'illusione del bastone spezzato agli inganni del prestigiatore (X, 602c-d) al dubbio iperbolico di Cartesio fino allo scetticismo del film *Matrix* (nel parlare del carattere illusorio della realtà sensibile descritta dal lungometraggio dei fratelli Wachowsky, Marconi propone come esempi proprio l'illusione di Müller-Lyer e del bastone spezzato nell'acqua: Marconi 2000). Inoltre, anche una parte della cosiddetta questione Molyneux, del cieco che recupera la vista, prende spesso una piega scettica: Mazzeo 2005.

5 Tra flash visivi percepiti e *beep* sonori esiste una proporzionalità ma non lineare per una ragione temporale: quando gli stimoli sonori si fanno troppo numerosi non cadono più nella finestra temporale nella quale si verifica l'esperienza visiva (Shams, Kamitani, Shimojo 2000, p. 788).

6 Quello dell'incapsulamento è il punto sul quale si attesta la difesa di Pylyshyn (2003, pp. 126-129) della modularità del sistema visivo. A suo giudizio ci sarebbe una mancanza di specificità di dominio se qualcuno invece di vedere uno stimolo visivo ne sentisse solo l'equivalente acustico. Questa posizione presenta due problemi. Il primo: come abbiamo visto, è una condizione molto più restrittiva di quella ipotizzata da Fodor tanto che a questo punto non si riesce più a comprendere come intendere la nozione di «specificità di dominio». Soprattutto si perde la portata rivoluzionaria della nozione: Fodor la impiega per farla finita con la lista tradizionale dei sensi; Pylyshyn è proprio a questa che si appella per difendere un concetto che così diventa accessorio e secondario. Secondo problema: la mossa teorica di Pylyshyn si espone a un controesempio che in questa sede non ho modo di descrivere in modo esteso ma che è opportuno tratteggiare velocemente. I casi di sindrome sinestetica sono caratterizzati dall'elicitazione anche di una modalità sensoriale diversa da quella di solito deputata alla ricezione dello stimolo: sento la nota «do» e percepisco una macchia rossa nel mio campo visivo. Nella discussione di questi casi Pylyshyn se la cava dicendo che si tratterebbe di una percezione "generica e non pittoriale" (ivi, p. 128). Il suo statuto di realtà sarebbe diverso rispetto a quello che riguarda il resto della percezione poiché simili esperienze sinestetiche non sarebbero tanto forti da suscitare realtà apparenti come nel caso delle illusioni percettive. Con buona pace di Pylyshyn, così *non è*: la meraviglia e lo sconcerto di chi scopre in tarda età di essere un sinesteta, ormai testimoniati da centinaia di casi, suggerisce invece il carattere vivido di una percezione altrettanto reale delle altre (per una rassegna: Mazzeo 2005, cap. VI).

7 Non a caso, l'idea di un prototipo intorno al quale costruire questa somiglianza di famiglia sembra andare proprio in questa direzione che, come sottolinea giustamente Voltolini (1998, p. 45 nota 13), *non* è però quella wittgensteiniana.

8 Di questo infatti non sarei sicuro. La morfologia degli oggetti è connessa fortemente anche con la percezione tattile, soprattutto per quel che di solito viene chiamata la stereoplastica, cioè la loro forma tridimensionale (Mazzeo 2003).

9 Probabilmente ve ne è anche una terza di tipo etico-politico: vi si riferisce ad esempio Muraro 1998 e, in termini diversi, anche il sottoscritto in un paio di interventi recenti (Mazzeo 2011; Mazzeo 2013).

10 La relazione tra dissociazione e metonimia è accennata, ma davvero solo accennata, in Jakobson (1954, p. 42 nota 36). Può essere molto utile per l'analisi di alcune delle forme di vita contemporanee (De Carolis 2008).

11 Ringrazio Pietro Montani per avermi suggerito il termine.

Bibliografia

Calabi, C., 2009, *Filosofia della percezione*, Roma-Bari, Laterza.

De Carolis, M., 2008, *Il paradosso antropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica*, Macerata, Quodlibet.

Dirven, R., Pörings R., Eds., 2002, *Metaphor and Metonymy in comparison and contrast*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter.

Eco, U., 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

Fauconnier, G., Turner M., 2002, *The Way we Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books.

Fodor, J., 1983, *The Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology*, Cambridge (Mass.), A Bradford Book, The MIT Press; trad. it., *La mente modulare. Saggio di psicologia delle facoltà*, Bologna, Il Mulino 1988.

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Gregory, R.L., 2009, *Seeing Through Illusions*, Oxford, Oxford University Press; trad. it. di F. Del Corno, *Vedere attraverso le illusioni*, Milano, Cortina 2010.

Jakobson, R., 1956, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in R. Jakobson, 1963, *Essais de Linguistique Generale*, Paris, Editions de Minuit 1963; trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1985, pp. 22-45.

Köhler, W., 1947, *Gestalt Psychology*; trad. it. di G. De Toni, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1961.

Lakoff, G., 1987, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

Lakoff, G., Johnson, M., 1980, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago; trad. it. di P. Violi, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani 1998.

Lycan, W.G., 1971, "Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbit", "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 30 (2), pp. 229-237.

Marconi, D., 2000, "Che cos'è la realtà?", articolo pubblicato su "Il sole 24 ore" e ora reperibile on line: www.ilgiardinodeipensieri.eu.

Mazzeo, M., 2003, *Tatto e linguaggio. Il corpo delle parole*, Editori Riuniti, Roma.

Mazzeo, M., 2005, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Quodlibet, Macerata.

Mazzeo, M., 2011, "La metonimia e lo straniero. Storia di una sparizione", Seminario dottorale, 11 aprile, Università della Calabria.

Mazzeo, M., 2013, "Metonimia e moltitudine", "Alfabeta2", 28, p. 33.

Muraro, L., 1998, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, manifestolibri, Roma.

Paternoster, A., 2007, *Il filosofo e I sensi. Introduzione alla filosofia della percezione*, Roma Carocci.

Pylyshin, Z.W., 2003, *Seeing and Visualizing. It's not What you Think*, The MIT Press, Cambridge (Mass.).

Révész, G., 1953, "Lassen sich die bekannten geometrisch-optischen Täuschungen auch in haptischen Gebiet nachweisen?", "Jahrbuch für Psychologie und Psychoterapie", 4, pp. 464-478.

Rosch, E., Marvis, C.B., 1975, "Family Resemblances: Studies in Internal Structures of Categories", "Cognitive Psychology", 7, pp. 573-605.

Rosenthal, O., Shimojo, S., Shams, L., 2009, "Sound-Induced Flash Illusion is Resistant to Feedback Training", "Brain Topogr.", 21, pp. 185-192.

Shams, L., Kamitani, Y., Shimojo, S., 2000, "What you see is what you hear", "Nature", 408, p. 788.

Shams L., Kamitani, Y., Shimojo, S., 2002, "Vision, Illusion Induced by Sound", "Cognitive Brain Research", 14, pp. 147-152.

Shams, L., Kamitani, Y., Thompson, S., Shimojo, S., 2001, "Sound alters visual evoked potentials in Humans", "NeuroReport", 12 (17), pp. 3849-3852.

Shams, L., Iwaki, S., Chawla, A., Bhattacharya, J., 2005, "Early modulation of visual cortex by sound: an MEG study", "Neuroscience Letters", 378, pp. 76–81.

Taylor, J.R., 2002, "Category extension by metonymy and metaphor", in Dirven, Pörvings, 2002, pp. 323-347.

Violentyev, A., Shimojo, S., Shams, L., 2005, "Touch-induced visual illusion", "NeuroReport", 16 (10), pp. 1107-1110.

Virno, P., 2013, *La negazione. Saggio di antropologia linguistica*, Torino, Bollati Boringhieri.

Voltolini, A., 1998, *Le Ricerche Filosofiche. Introduzione alla lettura*, Roma-Bari, Laterza.

Watkins S., Shams L., Tanaka S., Haynes J.-D. e Rees (2006), "Sound alters activity in human V1 in association with illusory visual perception", "Neuroimage", 31, pp. 1247-1256.

Wittgenstein, L., 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford; trad. it. di R. Piovesan e M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi 1983.

Zagarella, R.M., 2013, *Sensi e senso comune. La sinestesia come struttura basilare del consenso*, "E/C", in questo numero.

Le condizioni estetiche (e tecniche) del riferimento

Pietro Montani

Mi propongo di argomentare le seguenti tre tesi: i) estetica e filosofia del linguaggio si incontrano sul problema del riferimento; ii) nell'area di intersezione definita da questo incontro si profila *una* interpretazione (tipicamente moderna) della natura e della funzione delle opere d'arte; iii) questa interpretazione richiede alcune (sostanziali) modifiche se si assume il punto di vista di un'estetica interessata al fenomeno (emergente) della crescente delocalizzazione tecnica della sensibilità (*aisthesis*).

La prima tesi comporta alcuni chiarimenti preliminari, terminologici e teorici. Che cosa si deve intendere con "riferimento"? Si deve intendere, rigorosamente, la costruzione del significato in quanto *Bedeutung* (il ritaglio e la designazione linguistica di qualcosa che possa essere esibito sensibilmente, in modo diretto o anche indiretto e analogico). Perché il riferimento così inteso dovrebbe fare "problema"? Per il fatto che l'ordine dei significati linguistici e l'ordine delle cose designate (le porzioni di mondo esibite sensibilmente) sono entità totalmente eterogenee, che debbono tuttavia poter essere coordinate. Ciò che *fa problema* è precisamente questa relazione tra il linguaggio e il suo *altro* (il mondo, le cose). Ciò che *fa problema* (vale a dire: ciò che bisognerebbe spiegare in modo adeguato) è il fatto stesso che questa relazione sussista, il fatto che venga costantemente garantita e che sia *in grado di riorganizzarsi* (quest'ultimo aspetto, come si vedrà tra poco, è saliente).

Quando parlo di riferimento, dunque, mi dissocio totalmente dal cosiddetto referenzialismo e mi colloco nell'ambito del principio saussuriano dell'arbitrarietà, inteso nella sua accezione radicale (quale fu evidenziata limpidamente da Tullio De Mauro nel suo commento al *Cours*).[1]

Ciò chiarito, debbo ora precisare che la mia prima tesi si radica nel terreno filosofico di un'*estetica critica*. Di un'estetica, cioè, quale fu concepita da Kant in particolare nella terza delle sue *Critiche*.[2] Questa linea critica è stata sviluppata in modo profondamente originale negli studi di Emilio Garroni, che qui terrò costantemente presenti, anche quando mi capiterà di prendere direzioni diverse.[3] Vorrei aggiungere che tra gli studiosi di linguisitca e di semiotica Umberto Eco è stato tra i pochissimi ad aver colto l'importanza di questa prospettiva: in *Kant e l'ornitorinco*, dapprima, e successivamente, in modo più pertinente rispetto ai temi qui trattati, nel saggio "Sul silenzio di Kant".[4]

Che cosa si deve intendere con "estetica critica"? Si deve intendere una riflessione sulla *qualità* e sulle *prestazioni* della nostra sensibilità (*aisthesis*) in quanto *condizioni di possibilità*, insieme ad altre, della nostra specifica esperienza. "Specifica" qui significa: l'esperienza umana in quanto distinta da quella imputabile ad altri enti, animali non umani o macchine, capaci di apprendere e di applicare più o meno creativamente i programmi (genetici e non).

Dunque: estetica e filosofia del linguaggio si incontrano sul problema del riferimento. Desidero sottolineare l'intonazione *epistemologica* e *realistica* di questa tesi. Nel vocabolario kantiano essa riguarda la questione dello "schematismo". Lo schematismo, per dirla in modo rapido (ma fedele al pensiero di Kant), è quell'attività grazie alla quale noi riusciamo a sensibilizzare i concetti prodotti dal nostro intelletto. Qui non deve sfuggire che sensibilizzare i concetti è un'operazione tutt'altro che ovvia perché si tratta di costruire le infrastrutture necessarie (gli "schemi") per mediare tra due entità totalmente eterogenee: da un lato il mondo di riferimento (che la nostra sensibilità riceve e la nostra percezione elabora),[5] dall'altro le categorie del nostro intelletto (che sono 'ideali', spontanee e autonome).

Che lo schematismo abbia a che fare col riferimento e quindi col *significato linguistico* lo evienzia Kant stesso facendo ricorso alla parola *Bedeutung*: in manacanza di uno schema (cioè di qualcosa che sia da un lato omogeneo con la categoria intellettuale, dall'altro col fenomeno sensibile) i nostri concetti sarebbero vuoti, privi di significato (*Bedeutung*), privi di una relazione significativa con il mondo.[6] Ma che c'entra l'*estetica*? Ciò si chiarisce nella terza *Critica*, dove si parla appunto di un libero schematismo della facoltà estetica del giudizio. Qual è la novità di questa riformulazione più matura di Kant? La novità è che qui l'attività di sensibilizzare i concetti in vista di una *Bedeutung* è risalita fino a una *condizione di possibilità più originaria*, che precede la formulazione di significati (o di concetti empirici) e la rende possibile. Kant ne parla come di un "libero gioco di immaginazione e intelletto" che non ha di mira la messa in luce di veri e propri tratti pertinenti nella configurazione del riferimento, ma *indugia* in una preliminare e indeterminata perlustrazione di *tutte* le pertinenze che potrebbero rendersi disponibili senza determinarsi ancora per nessuna di esse. Questo schematismo libero ed estetico è dunque *fonte di pertinenze possibili*. O fonte di *regole*, se

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013
ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

si preferisce: una sorta di creatività istitutiva di regole possibili.

Eco ha fatto notare, a ragione, la somiglianza di questa forma di creatività con il concetto di abduzione in Peirce. L'abduzione, proprio come la facoltà riflettente di giudizio in Kant, è la capacità di ipotizzare una regola per spiegare un fenomeno particolare non ancora conosciuto e classificato. A me sta a cuore ribadirne in particolare il tenore realistico: è in questo modo – libero e plastico, ipotetico, e indeterminato – che noi esseri umani ci manteniamo constantemente *in contatto* con il mondo di riferimento. Che *proprio per questo* si costituisce come oggetto di un'esperienza inesauribile e riorganizzabile (ciò che Peirce chiamava "semiosi illimitata").

Nella peculiare elaborazione filosofica di Garroni (a cui si deve, lo ripeto, la sostanza delle osservazioni che ho fatto fin qui) si impone all'inizio una specifica distinzione tra senso e significato, nella quale il primo termine - il senso - viene inteso come condizione di possibilità, estetica, del secondo termine - il significato. Nell'ultimo libro di Garroni,[7] tuttavia, forse il suo saggio più innovativo, questa terminologia viene significativamente modificata. Garroni qui parla della condizione *indeterminata* della percezione (chiamata anche "immagine interna") rispetto alla quale il linguaggio appare come il necessario correlato sul piano della *determinatezza*. Più precisamente: ciò che nell'ambito dell'indeterminata immagine interna potrà farsi valere come un effettivo correlato linguisitco (un insieme di tratti pertinenti raccoglibili in un concetto empirico formulabile verbalmente) è un'istanza che 'ritaglia' o 'profila' o 'raccoglie' le pertinenze di volta in volta salienti e le rende disponibili alla concettualizzazione.[8] Si faccia attenzione a questo punto decisivo e qualificante: *non c'è continuità tra percezione e linguaggio ma complementarità*. Le due componenti sono eterogenee e lavorano in modo diverso, ma possono e debbono cooperare in modo che tra esse possa istituirsi una vera e propria correlazione sinergica. Per cui, scrive Garroni:

> Proprio in funzione del carattere dell'immagine interna e della sua componente di indeterminazione, il linguaggio non solo dice ciò che la percezione correlata al linguaggio permette di dire, ma dice molto di più, seguendo e insieme potenziando la plasticità e creatività della percezione, il proliferare degli schemi e dei significati e *inglobando la percezione in un mondo molto più complesso*, detto mediante il linguaggio". (Garroni 2005: pp. 65-6, corsivo mio)

Si tratta dunque di una correlazione virtuosa, che ci offre un mondo più complesso perché non smette di riarticolare (alla lettera) la nostra esperienza.

Ci si potrebbe forse domandare – ma qui non seguo più Garroni – che cosa succederebbe se questa correlazione virtuosa venisse meno o si sbilanciasse vistosamente a vantaggio di uno dei due correlati: se il linguaggio pretendesse, per così dire, di autofecondarsi senza nutrirsi della qualità e delle prestazioni della sensibilità e della percezione, o se, al contrario, quest'ultima si trovasse ad esercitarsi in un mondo impoverito di linguisticità lasciandosi canalizzare solo su certi oggetti a preferenza di altri. Tornerò alla fine su questo scenario che, anticipo, merita di essere esplorato nell'ambito di un'estetica dei nuovi media elettronici.[9]

Se, come spero, ho reso sufficientemente visibile l'ordine problematico implicato dalla mia prima tesi – vale a dire che estetica e filosofia del linguaggio si incontrano sul problema del riferimento e che quest'ultimo deve essere meglio inteso come riorganizzazione e riarticolazione del riferimento – posso ora passare alla mia seconda tesi che discuterò con una certa rapidità.

Si potrebbe innanzitutto osservare che il paradigma epistemologico di un'estetica come quella che ho tratteggiato fin qui potrebbe fare del tutto a meno di prendere in carico la questione dell'arte. Si potrebbe perfino ipotizzare che se un archeologo-filosofo del futuro rinvenisse l'unica copia rimasta della *Critica della facoltà di giudizio* e questa fosse priva degli 11 paragrafi che Kant vi dedica all'arte questo libro non perderebbe nulla della coerenza del suo impianto teorico.

Questo significa che l'arte non ci aiuta a comprendere meglio le risorse disciplinari di un'estetica critica e il suo rapporto con la filosofia del linguaggio? Non è esattamente così. Ci aiuta almeno in questo: che nel quadro che ho abbozzato nella prima parte di questo articolo ciò che ora possiamo spiegare in modo più efficace e persuasivo è *una* (una tra le molte) interpretazione dell'opera d'arte – e, aggiungerei, *una* delle possibili motivazioni (una tra le molte) del bisogno antropologico di esperire qualcosa come le opere d'arte. Si tratta di un'interpretazione notevole e chiarificante, ma anche parziale e storicamente determinata, nel senso che il bisogno antropologico (in quanto tale sovrastorico) di ciò che chiamiamo "arte" forse non starebbe più nutrendosi di quell'interpretazione dell'opera che possiamo ricavare da un'estetica critica.

Qual è questa interpretazione? Essa è una conseguenza di quanto ho detto a proposito del libero schematismo della facoltà di giudizio. Da questo punto di vista l'arte non sarebbe nient'altro che la *messa in opera* di questo schematismo, la sua trasmutazione in un oggetto capace di esibirne esemplarmente e riflessivamente il *modus operandi*. Un oggetto, insomma, fatto apposta per perlustrare l'indeterminato della percezione. Un dispositivo simbolico che lascerebbe tendenzialmente sussistere tutta la molteplicità delle pertinenze possibili – tutte le 'profilature', tutti i 'raccoglimenti' potenzialmente presenti nella percezione o "immagine interna" – senza determinarsi per alcuni piuttosto che per altri, e anzi incrementandone riflessivamente[10] il gioco reciproco.

Kant definisce questo dispositivo simbolico con il concetto di "idee estetiche":[11] l'opera d'arte esibisce idee estetiche, vale dire rappresentazioni dell'immaginazione che "danno molto da pensare" senza che nessun concetto determinato possa essere loro del tutto adeguato,

e conseguentemente, aggiunge, nessun linguaggio possa compiutamente esplicitare. È facilissimo riconoscere qui una delle origini (di certo una delle più perspicue e profonde) della concezione, tipicamente moderna, dell'opera d'arte e dell'esperienza artistica intese come gioco polisemico, eccedenza del senso sui significati, disponibilità a sempre nuove interpretazioni ecc.

Si tratta di una concezione dell'arte notevole e illuminante. Il fatto è che è anche, come ho detto, tipicamente moderna. Forse in via di esaurimento. Forse già estinta.[12] Forse addirittura fuorviante per chi si ponesse il problema di interrogare la condizione estetica dell'esperienza (cioè – non perdiamo di vista questo punto! – la condizione estetica dell'estensione e della riorganizzazione del riferimento) dal punto di vista del fenomeno, oggi particolarmente marcato, della crescente delocalizzazione e della crescente delega tecnica di ciò che all'inizio ho chiamato le qualità e le prestazioni della nostra sensibilità. Dedicherò qualche osservazione finale a questo specifico problema tecno-estetico che mi interessa in modo particolare e che propongo qui di tenere in vista pensando, per esempio, alla cosiddetta "realtà aumentata" e al suo dispositivo tecnico al momento più avanzato e più ricco di futuro: gli occhiali digitali cui sta lavorando, tra gli altri, *Google* e che sono stati progettati per farci incontrare un mondo pressoché integralmente 'processato'. Sotto un certo profilo, di evidente rilievo teorico e metafisico, i *Google glasses* emergono dunque da un paradigma della tecnica – la "realtà aumentata" – che trasforma o addirittura rovescia il principio simulativo della cosiddetta "realtà virtuale": è il mondo stesso, in altri termini, che viene ora ridotto a misura di un ambiente che risulta esperibile attraverso gli occhiali digitali. Come sovente è accaduto, è la prassi bellica – penso in particolare all'uso dei droni e di altri sistemi di intercettazione – ad aver anticipato questa direzione dell'evoluzione tecnologica'.[13]

Vorrei presentare le mie considerazioni conclusive, e la terza tesi che ne discende, con questa domanda: che ne è della questione della rigenerazione e della riorganizzazione del riferimento, sulla quale convergono estetica e filosofia del linguaggio, nell'epoca della crescente delocalizzazione e delega tecnica della sensibilità?

Nella concezione dell'opera d'arte che ho riferito a un'estetica critica l'opera esibisce esemplarmente il lavoro di espansione e di riorganizzazione (il libero schematismo) che condiziona le prestazioni referenziali (l'ordine della *Bedeutung*) del nostro linguaggio. Ora, è sotto gli occhi di tutti che un processo dotato di una precisa fisionomia teorica ha condotto l'arte, negli ultimi 30 o 40 anni (ma la sua origine è nelle avanguardie dell'inizio del secolo scorso), in una condizione sempre più schiettamente ed esplicitamente autoreferenziale. Dico autoreferenziale e non autoriflessiva a ragion veduta. Si potrebbe infatti dimostrare che l'autoriflessività è tutt'altro che disgiunta dalla riorganizzazione della prestazione referenziale dei sistemi semiotici (è quel che un linguista come Jakobson, per esempio, pensava della poesia),[14] mentre l'autoreferenzialità descrive uno stato di effettiva sospensione del riferimento al mondo, come se i segni potessero nutrirsi esclusivamente di altri segni. Ebbene, da 30 o 40 anni in qua l'arte (ciò che si fa e si apprezza nel cosiddetto "mondo dell'arte") è diventata essenzialmente (cioè nella sua essenza) una cosa che parla di se stessa. Un filosofo analitico irregolare come Arthur Danto si è perfino chiesto se questa condizione autoreferenziale non denunci il *compimento* della storia dell'arte, e il suo sfociare in una post-storia.[15] E' per questo che prima ho parlato di "un processo dotato di una precisa fisionomia teorica": intendevo dire che si tratta di un processo *intelligibile* nel suo sviluppo (e non a caso Danto si richiama a Hegel). Come se l'arte in senso estetico moderno, quella che richiama riflessivamente l'attenzione sul dispositivo delle "idee estetiche", non avesse potuto che mettere capo in un compimento autoreferenziale.

La domanda che mi sono posto in alcuni miei lavori recenti e che vorrei riproporre qui in conclusione è se per caso tra la delocalizzazione tecnica della sensibilità e l'autoreferenzialità dell'arte contemporanea non vi siano delle relazioni significative. Ovvero se l'arte autoreferenziale di oggi non ci stia mostrando esemplarmente un fenomeno semiotico inavvertito che è all'opera nella delocalizzazione tecnica della nostra sensibilità. Questo fenomeno sarebbe la crescente difficoltà a individuare, ricostituire e rigenerare il mondo di riferimento.

Dev'essere chiaro che la nostra percezione è sempre stata almeno in parte delocalizzata, delegata a protesi tecniche, mediatizzata: fin dal primo ominide che usò una selce per scheggiarne un'altra.[16] Il punto discriminante è che questa delocalizzazione protesica della nostra percezione deve poter dar luogo a un "ambiente associato"[17] cioè a una vera e propria "forma di vita tecnica", a un mondo tecnicizzato che proprio in quanto è *un mondo*, un orizzonte di riferimento, non potrebbe mai essere totalmente dominabile ed esauribile dalla tecnica stessa (come non lo è dal linguaggio). Ma può anche accadere che questa delocalizzazione, forse per 'eccesso di delega', arrivi a farsi percepire come autonoma e totalmente autosufficiente e che il discrimine passi, vale la pena notarlo, proprio sulla linea che dividerebbe, secondo quanto ho suggerito in precedenza, il paradigma della realtà virtuale (tendenzialmente autonomo e autoriferito) da quello della "realtà aumentata" (che invece indugia sul crinale tra riferimento e autoriferimento).

Ora, l'arte autoreferenziale di oggi ci sta forse dicendo che per una sensibilità istruita sempre più capillarmente da dispositivi tecnici il movimento di emergenza e di riorganizzazione di un "ambiente associato" (o di una "forma di vita tecnica") appare problematico e che il dominio delle pratiche autoreferenziali in senso forte, quelle avvertite come autonome e autosufficienti, si va enormemente estendendo senza che noi ci se ne renda conto. L'autoreferenzialità del capitale finanzia-

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

rio e della sua gestione telematica (cioè integralmente delegata a programmi), i cui processi di valorizzazione possono prescindere del tutto da ogni riferimento all'economia reale (ma non da devastanti conseguenze *sull'*economia reale), ne è un esempio particolarmente allarmante (dico allarmante perché è del tutto evidente che la "scienza" economica qui si dimostra penosamente sprovvista di modelli descrittivi adeguati e dunque di proposte operative efficaci).

Ci si può chiedere, per finire, se questa convergenza dell'arte autoreferenziale e della progettazione tecnica della nostra sensibilità non metta in luce un programma di ricerca significativo per la questione del riferimento quale l'ho inizialmente collegata alla cooperazione tra estetica e filosofia del linguaggio. La mia idea è che la riabilitazione del circuito tra senso e significato possa giovarsi oggi solo di una ipermediazione consapevole e pluralistica o, come in genere la definisco, *intermediale*. La tesi è che la riorganizzazione del mondo di riferimento si possa oggi riabilitare solo mettendo in evidenza le *differenze* tra i media e facendo lavorare questo gioco di differenze.[18] Ciò significa che la percezione o immagine interna di cui parlava Garroni deve oggi coordinarsi con una specifica immaginazione intermediale. Chiunque abbia dimestichezza con il mondo della rete sa che questa forma dell'immaginazione non solo è già ben attiva ma è anche responsabile dell'emergenza di fenomeni espressivi adottati da un numero crescente di persone e dotati di un potenziale creativo ancora largamente inesplorato e vistosamente sottoutilizzato. Il problema è quello di imparare a conoscerne meglio le regole e le risorse. Se cioè da questi fenomeni espressivi ci si possa aspettare una rigenerazione della prestazione referenziale sulla quale convergono estetica e filosofia del linguaggio o non piuttosto una contrazione e un prosciugamento. Un'arte capace di sottrarsi all'ipoteca autoreferenziale della tarda modernità potrebbe forse aiutarci a dirimere la questione o almeno a percepirla con più chiarezza.

Note

1 Cfr. Saussure 1916, in particolare pp. 408 e sgg.
2 Kant 1790.
3 Cfr. Garroni 1976, 1986, 1992, 2005.
4 Cfr. Eco 1997; 2007. Sul problema si vedano anche Hogrebe 1978; Gagliano 2003; Meo 2004.
5 È la ragione per cui ho parlato di "qualità" e "prestazioni" della nostra sensibilità: la qualità peculiare della sensibilità dell'essere umano consiste nella sua illimitata apertura allo stimolo; le sue "prestazioni" consistono nel fatto che gli stimoli ricevuti vengono preliminarmente istruiti nell'ambito di processi percettivi e immaginativi che li rendono idonei a coordinarsi con l'idealità del concetto. Come avvenga questa coordinazione è l'argomento che affronterò nelle prossime righe.
6 Cfr. I. Kant, *Critica della ragione pura*, tr. it. Laterza, Bari 1971, pp. 163-70.
7 Garroni 2005.
8 In questa riformulazione del rapporto tra l'ordine (estetico) del senso e l'ordine (logico) dei significati c'è un ragguardevole vantaggio critico che consiste nel non dover più ipotizzare un terzo termine (lo schema nel senso kantiano della prima *Critica*) che media alquanto misteriosamente la tradizionale coppia (metafisica) di sensibile e intelligibile. Ciò che ho chiamato un 'ritaglio' o un 'profilo' o un 'raccoglimento', infatti, è *già presente* nell'indeterminato dell'immagine interna, la quale immagine ci si offre precisamente come questo gioco mobile di determinatezza e indeterminazione. Il vantaggio è "critico" perché consente di prender congedo dal terreno della metafisica scongiurando il rischio di assimilare la linea kantiana a quella del razionalismo, che intende il passaggio dall'indeterminato al determinato come un progresso o un raffinamento dal con-fuso (dal "non-so-che") al distinto (al concetto). Sul *logos* greco in quanto "raccoglimento" si veda, oltre ai numerosi saggi nei quali Martin Heidegger argomentò le ragioni di questa traduzione, la recente ricognizione di Ardovino 2011, che la riferisce originalmente a questioni sollevate dalla rete e dai media elettronici. Riprenderò questa tematica nelle mie considerazioni conclusive.
9 Ho presentato il quadro filosofico di questa estetica in Montani 2007 e l'ho riferito a una teoria dei media elettronici e del cinema in Montani 2010.
10 Vale a dire: *ai fini della riflessione*. L'importanza di questo punto, che pone sotto il segno della riflessività la nascita di una delle più influenti interpretazioni moderne dell'opera d'arte, emergerà tra poco.
11 Cfr. Kant 1790, § 49.
12 Sulle motivazioni di questo esaurimento – che, come dirò tra poco, inclino a imputare a una trasformazione del requisito (fisiologico) dell'autoriflessività in quello (patologico) dell'autoriferimento – mi sono soffermato in Montani 2010.
13 Sulla "forma di vita" che si configura intorno all'azione di un drone si legga lo straordinario racconto reportage di Langewische 2011.
14 Cfr. Jakobson 1985 e 1992.
15 Cfr. Danto 2008.
16 Assumo qui una definizione della tecnica e del suo rapporto con i sistemi simbolici dell'essere umano che va riferita in primo luogo ai lavori di A. Leroi-Gourhan. Sulla natura "metaoperativa" tipica dell'azione umana sono sempre decisive le considerazioni di Garroni 1977. Per una diversa inter-

pretazione della metaoperatività (tuttavia integrabile con le tesi di Garroni) si veda Tomasello 2003.

17 Traggo la definizione ("milieu associé") da Simondon 1958.

18 E' questa la sfida che si profila oggi per la realtà aumentata: se essa, cioè, saprà giovarsi della sua fisiologica intermedialità (l'interfaccia dei *Google glasses* è intermediale in via di principio) per farla lavorare nel senso della differenziazione piuttosto che nel senso dell'uniformazione. Non sarebbe inopportuno rileggere su questo punto alcune pagine di Heidegger 2002 mettendole a confronto con le previsioni più visionarie formulate da Flusser 2009.

Bibliografia

Ardovino, A., 2011, *Raccogliere il mondo. Per una fenomenologia della rete*, Roma, Carocci.

Danto, A., 2008, *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica Edizioni.

Eco, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.

Eco, U., 2007, "Il silenzio di Kant", in *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani, pp. 415-43.

Flusser, W., 2009, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo,* Roma, Fazi.

Gagliano, M., 2003, *Lo schematismo come teoria del significato*, Napoli, Liguori.

Garroni, E., 1976, *Estetica ed epistemologia*, Milano, Unicopli (nuova edizione 1998).

Garroni, E., 1977, *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina.

Garroni, E., 1986, *Senso e paradosso*, Roma-Bari, Laterza.

Garroni, E., 1992, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano, Garzanti.

Garroni, E., 2005, *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza.

Heidegger, M., 2002, *Conferenze di Brema*, Milano, Adelphi.

Högrebe, W., 1978, *Per una semantica trascendentale*, Roma, Officina.

Jakobson, R., 1985, "Che cos'è la poesia?", in *Poetica e poesia*, Einaudi, pp. 42-55.

Jakobson, R., 1992, "Linguistica e poetica", in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, pp. 181-218.

Kant, I. 1790, *Kritik der Urteilskraft*, trad. it. *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999.

Langewische, W., 2011, "Predatori", in *Esecuzioni a distanza*, Milano, Adelphi, pp. 55-84.

Meo, O., 2004, *"Un'arte celata nel profondo". Gli aspetti semiotici del pensiero di Kant*, Genova, Il Melangolo.

Montani, P., 2007, *Bioesetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci.

Montani, P., 2010, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.

Simondon, G., 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier.

Tomasello, M., 2003, *Le origini cuturali della cognizione umana*, Bologna, Il Mulino.

Saussure, F. de, 1916, *Cours de linguistique générale*, Losanna-Parigi, Payot; trad. it., *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 1967.

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

What is aesthetic disagreement?

Michele Palmira
Delia Belleri

The recent debate on Truth Relativism has definitely brought the phenomenon of aesthetic disagreement under the spotlight. A typical situation of aesthetic disagreement obtains when one party says for instance "The Mona Lisa is beautiful" while another party says "The Mona Lisa is not beautiful". In this paper we explore the notion of aesthetic disagreement and we offer a definition of it.

In the first section we will distinguish between two varieties of disagreement: practical and doxastic disagreement. We will argue that one had better conceive of aesthetic disagreement in doxastic rather than practical terms. In the second section we characterise a viable notion of doxastic disagreement which relies on a coordination relation between the fulfilment of the accuracy conditions of doxastic attitudes such as acceptances, rejections and the like. This notion, which we'll dub the *Accuracy View*, encapsulates the truth-conditional, compositional semantics developed in David Kaplan's 1989 seminal paper *Demonstratives*.

In the third section we address the contention to the effect that only a relativisation of the truth predicate to contexts of assessment, which goes beyond Kaplan's standard relativisation of truth to context of utterance and circumstance of evaluation, can make sense of aesthetic disagreement. We will reject this thesis by arguing that the Accuracy View of disagreement holds independently of this further relativisation. In the last section we will refine the Accuracy View and argue for what we take to be a unified notion of doxastic disagreement; the main virtue of what we will call the *Unified Accuracy View* is that it is neutral with respect to any semantic account, whether relativistic or non-relativistic, of aesthetic discourse.

1 Is aesthetic disagreement practical?

Aesthetic disagreements are extremely common in our ordinary lives. Concerning this kind of disagreements, philosophers have been attracted to the view that the parties involved are not having a *doxastic disagreement*, viz. a disagreement between "propositional" attitudes like acceptances, beliefs, rejections, but rather a *practical disagreement*. Unfortunately, this idea has been presented only in very broad strokes so far, so accounts of aesthetics disputes in terms of practical disagreement still leave more than one question unanswered. In this section, we'll review and assess some of the options on the table.

Practical disagreement may be characterised in the footsteps of Charles L. Stevenson (1944)[1] as disagreement between attitudes of "being for" and "being against" something—such as wants, desires or preferences. It is a disagreement between "conative" states, by means of which subjects strive to coordinate their beliefs in order to achieve an aim which is endowed of a certain value, such as moral goodness, pleasure or fun.

Cases of aesthetic disagreement could thus be subsumed under the following model: one party wants (prefers, desires) one thing *a* that is valuable, the other party doesn't want *a* (on the basis of other value-related considerations), and not both of them can be satisfied. Yet note that a practical disagreement could obtain whether or not the attitudes in questions are strictly speaking in contrast (such as wanting vs. *not* wanting, desiring vs. *not* desiring). We could have the following pattern: one party wants (prefers, desires) one thing *a* that is valuable, the other party wants another thing *b* which is equally valuable but incompatible with *a*, and not both of them can be satisfied. In this case, the attitudes are indeed the same (wants, desires, preferences), yet we would certainly describe the situation as a disagreement. If this is so, then disagreement doesn't obtain in virtue of an incompatibility between the attitudes.

Perhaps it could be pointed out that the contrast obtains because *not both attitudes can be satisfied*. But this needs to be qualified: in virtue of what are the two attitudes not jointly satisfiable? It could be for all sorts of contingent reasons, but an adequate answer would probably have to invoke once again an incompatibility between the *contents* of the attitudes and the obtaining of a contradiction at some propositional level. For instance, it's clear that the relevant reason why A and B can't both have *a* and *b* must be because an incompatibility ultimately obtains between the contents of their attitudes, which most probably involves or implies a contradiction. The alternative to this would be to take the disagreement as primitive, this implying that there's no way of accounting for it except in terms of some "brute" practical fact.

James Dreier (2009) favors an insight to the effect that "disagreement resides not in the contents by themselves, but in the conditions under which it is appropriate to assert the sentences in question" (Dreier 2009, p. 106). Given that, according to him, statements like "X is beautiful" express preferences (which, as he argues,

are subject to coherence constraints unlike other "conative" states such as desires and wants), then A and B will be in disagreement when they utter "X is beautiful" and "X is not beautiful" respectively, to the extent that their (sincere) assertions express contrasting preferences. One party could not find the other party's assertion acceptable, because the opponent's preference could not be adopted by that party. From this it follows that the conditions for sincerely asserting the former sentence are incompatible with the conditions for sincerely asserting the second sentence. The idea seems to work fine as long as the discussion is limited to preferences, however there is a general worry that concerns a notion of disagreement as an incompatibility between *assertibility conditions*: in some cases, a contrast may arise between the conditions in which it would be appropriate to assert certain contents, but this doesn't necessarily give rise to something we would be ready to call a disagreement. One could imagine a case in which the assertibility conditions of two sentences are in contrast with each other in some circumstances, yet the result is not strictly speaking a disagreement. For example, suppose A is about to assert to C "Your wife cheats on you with Bill" because A believes he has proof of that; B points out that A can't be fully certain about the evidence he has concerning Bill, so he proposes to be more vague about the issue and simply assert "Your wife cheats on you". Now, the assertibility conditions of these two sentences are in contrast with each other in this situation, yet if two speakers were to assert "Your wife cheats on you with Bill" and "Your wife cheats on you", at least the former would agree with the latter and, most importantly, both parties could be right. By stressing the incompatibility between assertibility conditions, the view therefore seems to extend the notion of disagreement in a way that is at least in need of some refinement.

Thus, it seems that the characterisations currently available of practical disagreement are unsatisfactory and do not allow the elaboration of a serious and consistent proposal, making it preferable to stick to a conception of aesthetic disagreement as doxastic.

2 Doxastic Disagreement: from the Accuracy View to the Perspectival View

The above remarks suggest that a more appropriate notion of disagreement might be set forth in terms of incompatibility between doxastic attitudes, e.g. acceptances, rejections, and so on. Let us see how this incompatibility can be clarified. In this section, we'll go through two ways of making sense of aesthetic disagreement. To begin with a general characterisation, one may say that two parties should talk about the same thing in order to disagree about it. In the typical and simplest case of disagreement, two subjects are talking about the same thing to the extent that they are respectively accepting and rejecting the same proposition *p*: for instance, A accepts that bachelors are unmarried and B rejects that bachelors are unmarried. However, if we follow David Kaplan (1989) and David Lewis (1980) and admit for propositions that are neutral with respect to aspects such as possible world, time, location, etc., namely sentences express propositions whose truth varies across worlds, times, locations, this condition is neither necessary nor sufficient for disagreement, as shown by John MacFarlane (2007, pp. 22-23). Yet there is also another sense in which two parties may be said to talk about the same thing: two parties may have attitudes that concern (i.e. are true or false at) the *same circumstances of evaluation*, for instance the same world, the same time, the same location, the same standards of precision, etc. (cf. Kaplan 1989, Lewis 1980). If this condition is not satisfied, disagreement falls apart. To illustrate, suppose A accepts "It's raining" while talking about Paris and B accepts "It's not raining" while talking about London, where the propositions they endorse are both location-neutral. Since each assertion concerns a different place, the two speakers do not count as disagreeing. The notion of "concerning a circumstance" is linked to the notion of "accuracy at a circumstance" for acceptances spelled out by MacFarlane (2007), Ragnar Francén (2010) and Michael Rieppel (2011) as follows:

> *[Accuracy]* The acceptance (rejection) of *p* at a certain context *c* is accurate just in case *p* is true (false) at *c*, at the relevant circumstance of evaluation *ce*.

Disagreement is thus defined as an incompatibility between the accuracy of two acts of acceptance each performed in certain circumstances. Rieppel (2011) claims that, in relevant cases of disagreement, the accuracy conditions of an acceptance (of a proposition at certain circumstances) "guarantee" the inaccuracy condition of another acceptance (of a proposition at certain circumstances). The "guarantee" relation is key to a definition of disagreement in terms of accuracy, which we will call the Accuracy View of disagreement:

> *[Accuracy View]* A and B are in disagreement iff the fulfilment of the accuracy condition of A's acceptance guarantees the fulfilment of the inaccuracy condition of B's rejection, or vice versa.
> (Rieppel 2011, p. 251)

What benefits are there to be expected from the Accuracy View? Consider the following scenarios:

> (BEER) At 4 PM Mary accepts that Mick is drinking beer, while at 5 PM Sylvia accepts that nobody was drinking beer one hour ago.

> (MOON) At world *w1*, June accepts that Mars has two moons; at world *w2*, Jane (which is June's counterpart) accepts that Mars doesn't have two moons.

Firstly, in light of the Accuracy View, the follower of

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Kaplan and Lewis' semantics can explain cases like (BEER): the Accuracy View correctly predicts that Mary and Sylvia are in a disagreement, since the conditions for the fulfilment of the accuracy of Mary's acceptance (that Mike is drinking beer at 4 PM) indeed guarantee the conditions for the fulfilment of the inaccuracy of Sylvia's acceptance (that nobody was drinking beer one hour earlier than 5 PM), since both acceptances concern the same circumstance (4 PM). The Accuracy View also deals with (MOON), vindicating the intuition that no disagreement is in place: the conditions of accuracy of June's acceptance (that Mars has two moons at *w1*) do not guarantee the conditions of inaccuracy of Jane's acceptance (that Mars doesn't have two moons at *w2*), and *vice versa*, since the two acceptances concern two different circumstances (*w1* and *w2*).
These considerations having been made, it's important to note that the recent debate in semantics does not focus so much on temporal or inter-worlds disagreements; rather, the main target is what we might call *inclinational* cases of disagreement, namely disagreement cases taken from areas of discourse such as aesthetics, taste and so on. According to MacFarlane, the data we gather from such discourses call for a new semantic framework called *Assessment Sensitivity*.
Assessment Sensitivity is the idea that we should postulate an additional context besides the context of utterance, which MacFarlane calls "context of assessment". A context of assessment *ca* is a context in which the utterance *u* of a certain sentence *e*, expressing a proposition *p* relative to a context of utterance *cu* is evaluated. The context of assessment is entirely independent of the context of utterance. According to MacFarlane, then, a sentence like "The Mona Lisa is beautiful" is true or false at a world *wu* of utterance and at the aesthetic standard *sa* of the context of assessment.
If we adopt MacFarlane's terminology, the notion of accuracy thus becomes relative to contexts of assessment. The values of (at least some) parameters in the circumstances of evaluation are not always fixed *by default* at the context of utterance (or acceptance), but are settled at the context of assessment, which may be completely independent of the context of acceptance and is typically thought of as a point of view or perspective on the world. Accuracy then becomes *Perspectival*:

> *[Perspectival Accuracy]* An acceptance (rejection) of a proposition *p* at a context *c* is accurate (as assessed from a context of assessment *ca*) iff *p* is true (false) at the circumstance <*wc*, *sca*>, where *wc* = the world of *c* and *sca* = the standard [...] of the assessor at *ca*.
> (MacFarlane 2007, p. 26).

Adopting a perspectival notion of accuracy has consequences on how one conceives of disagreement. We assumed that, for there to be disagreement, two acceptances should be *about the same thing* (or circumstance): for example, the same world, time, location. Relativism takes an extra step, in that it countenances contexts of assessment in addition to contexts of utterance/acceptance. When we bring into the picture Relativism, we should say that disagreement obtains between *perspectival* acceptances. Perspectival disagreement may be thus characterised:

> *[Perspectival Disagreement]* Disagreement obtains just in case A's acceptance and B's rejection are "coordinated" in such a way that they cannot both be accurate with respect to the same context of assessment *ca*.

Thus we could imagine the following situation:

> (KANDINSKY) Bob accepts: "Kandinsky's Compositions are beautiful" while Margaret accepts: "Kandinsky's compositions are not beautiful".

In the Relativist's view, Bob and Margaret disagree insofar as there's no context of assessment in which Bob's acceptance of the proposition that Kandinsky's Compositions are beautiful is accurate and Margaret's acceptance of the proposition that Kandinsky's Compositions are not beautiful is accurate as well. Since the accuracy of each acceptance is not established "once and for all" at each party's context of acceptance/utterance, but it's instead fixed at an independent context of assessment, disagreement is rescued and reconciled with the relativistic insight that each party performs an acceptance from his/her own perspective. The definition is alleged to work especially in all those cases in which one party (A) speaks from her perspective and the other party (B) speaks from another, different perspective. The view is said to capture disagreement in the following sense: from A's perspective, A and B can't both be right, while from B's perspective, A and B can't both be right. Each party can evaluate as false the acceptance of the opponent precisely because evaluation is not tied to contexts of assessment. In this way, disagreement is said to be regained in those situations in which speakers typically talk "from their point of view".

3 Non-Relativistic Accounts of Aesthetic Disagreement

Proponents of Assessment Sensitivity like MacFarlane generally take themselves as having presented a model (the *[Perspectival Disagreement]* view) for disagreement in the "inclination" area of discourse, where ethics, aesthetic and taste disputes may arise. However, we believe that, as long as one remains faithful to the Accuracy View of disagreement, the same result may be accomplished also by non-relativistic accounts. In this section, we will advocate this contention by providing an example of a non-relativistic semantics which, coupled with the Accuracy View, arguably captures disagreement even in the aesthetics area of discourse.
Let us take as an example of non-relativistic semantics

Indexical Contextualism, i.e. the view that some expressions contain hidden free-slots to be saturated in context; in this specific case, Indexical Contextualism shall contend that the predicate "beautiful" contains some hidden argument place for an aesthetic-standard *s* that gets filled by a syntactically realized but phonetically silent pronoun. In order for Indexical Contextualism to get it right about the disagreement in (KANDISNKY), the view must be combined with the assumption that the value of *s* is the same for both the parties of the dispute. For instance, the Indexical Contextualist might posit that the value of *s* is fixed by the aesthetic standard of the group formed by the participants to the conversation. Hence, the content of Bob's acceptance (manifested through assertion) may be cashed out as being *that Kandinsky's Compositions are beautiful for sc1* while Margaret's acceptance (manifested through assertion) will be equivalent to the incompatible content *that Kandinsky's Compositions are not beautiful for sc1* where *sc1* is the standard of the group formed by Bob and Margaret.[2]

Now let us see how the disagreement could be captured by this version of Indexical Contextualism. If we go back to the Accuracy View, we may observe that the only requirement it poses on disagreement is that the conditions for the accuracy of Bob's acceptance/assertion "guarantee" the conditions of inaccuracy of Margaret's acceptance/assertion. In this case, we might say that the conditions for the accuracy of Bob's acceptance are that Kandinsky's Compositions are beautiful relative to *sc1*, while the conditions of accuracy of Margaret's acceptance are that Kandinsky's Compositions are not beautiful relative *sc1*. If this is so, it's easy to see that disagreement is effectively captured: the conditions of accuracy of the first acceptance "guarantee" the conditions for the inaccuracy of the second acceptance, and *vice versa*—provided that the truth of the acceptance to the effect that *Kandinsky's Compositions are beautiful* relative *sc1* is incompatible with the truth of the acceptance of *Kandinsky's Compositions are not beautiful* relative *sc1*. We conclude that, even with respect to disagreements about aesthetics, as long as one accepts the Accuracy View, one could account for disagreement in this area of discourse even if one isn't a fan of Relativism and its Assessment Sensitivity proposal.

4 The Unified Accuracy View

We showed that, once one adopts the Accuracy View of disagreement, one can account for disagreement independently of Relativism and its Assessment Sensitivity thesis. These considerations give good prospects for developing a unitary notion of disagreement precisely on the basis of the Accuracy View. We believe that the Accuracy View captures something valuable about disagreement, indeed something fundamental: that to disagree is to perform acceptances that are incompatible within certain circumstances. Thus, we will show that the Accuracy View, *modulo* some improvements that will enhance its effectiveness, captures a wide range of disagreement data. The characterisation we are about to offer will require introducing some terminology.

First of all, we will characterise disagreement in terms of acceptance and rejection of "semantic bearers". This expression refers to entities that are the primary bearers of truth and modal properties, and that can be the object of our attitudes. It is worth noticing that the expression "semantic bearer" stands for both "specific" (classic) and "neutral" (Kaplan-Lewis-style) propositions, but also, interestingly enough, for sentences. Hence, the expression "semantic bearers" allows the theorist to remain uncommittal as to the structural and ontological features of the entities involved.

This settled, let us maintain, in line with the original formulation of the Accuracy View, that the acceptance of a semantic bearer gives rise to certain conditions of accuracy for that acceptance. So, for example, suppose that I accept the sentence "It is raining" as talking about Seattle, at 12 pm. My acceptance of this sentence is accurate if and only if it's raining in Seattle at 12 pm. The novelty of the account lies in the fact that, since we are using the notion of semantic bearer, there are no restrictions as to the nature and structure of the objects of acceptance. This implies that acceptance of a sentence *s* that expresses a neutral proposition *p* in circumstances *c* may have the same conditions of accuracy as an acceptance of a sentence *e* that expresses a *specific* proposition about circumstances *c*. In other words, talk of "acceptance of semantic bearers" bypasses talk about sentences, as well as about propositions both of the "neutral" kind (as admitted by, e.g. Temporalists like Kaplan) and of the "specific" kind. In the way of illustration, note how these two acceptances, although involving a "neutral" and a "specific" proposition respectively, share the same conditions of accuracy (broadly construed):

- an acceptance of <It is raining> as concerning Seattle at noon, is accurate iff it is raining in Seattle, at noon, in *w*;

- an acceptance of <It is raining in Seattle> at noon is accurate iff it is raining in Seattle, at noon, in *w*;

Having introduced the main terminological and conceptual aspects presupposed by our view, let us state the ensuing definition of disagreement:

> *[Disagreement]* A and B are in disagreement iff, for two semantic bearers ϕ and ψ, the accuracy conditions of A's attitude towards ϕ are such that, if they were fulfilled, this would *ipso facto* make B's attitude towards ψ inaccurate, or vice-versa.

To exemplify the definition, consider A, who accepts "It's raining" of Seattle, at 12 pm. In Chicago, at 12 pm, B accepts "It's not raining in Seattle now". According to the definition just stated, A and B are in disagreement to the extent that A's acceptance of "It's raining", concerning Seattle at 12 pm has accuracy conditions

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

which, if fulfilled, would *ipso facto* make B's acceptance inaccurate.

[*Disagreement*] delivers the desired results when it comes to controversies about matters of inclination, i.e. it classifies them as disagreements. Going back to (KANDINSKY), the view has it that the accuracy conditions of Bob's acceptance of the semantic bearer <that Kandinsky's Compositions are beautiful> are such that, if they were fulfilled, then Margaret's acceptance of the semantic bearer <that Kandinsky's compositions are not beautiful> would *ipso facto* be inaccurate, and *vice-versa*. The account captures the idea that there is a disagreement even though it remains neutral on the structure of the contents involved and of their circumstances of evaluation—as well as on the presence of contexts of assessment.

Notice that this view is equipped to capture also disagreements about criteria or standards of evaluation. Suppose you believe that we should evaluate the tastiness of a dish by adopting Joe Bastianich's gustatory standards, whereas I believe that we should adopt Carlo Cracco's gustatory standards.[3] Plausibly, this disagreement involves doxastic attitudes towards semantic bearers: you accept the semantic bearer <we should evaluate the tastiness of a dish by adopting Bastianich's standards>, whereas I accept the semantic bearer <we should evaluate the tastiness of a dish by adopting Cracco's standards>. If your acceptance were accurate, namely if it were true that we should adopt Bastianich's standards, then the acceptance of my semantic bearer would be *ipso facto* inaccurate.

We deem *[Disagreement]* completely neutral as to the semantics underlying a certain discourse. Whatever the nature of the semantics of aesthetics assertions, *[Disagreement]* applies to a situation in which A asserts *p* and B rejects *p* just in case, *relative to the relevant circumstance of evaluation*, the accuracy conditions of A's assertion are such that, were they to be fulfilled, this would make B's assertion inaccurate. The schema provided by *[Disagreement]* leaves enough space for the theorist to maintain her favorite notion of accuracy at a circumstance of evaluation, where this circumstance of evaluation may be identified with the world of the context of acceptance like in the Indexical Contextualist proposal, or even the world of acceptance and the aesthetic standard of the context of assessment like in MacFarlane's Relativist proposal. To forestall misunderstandings,[4] we don't claim that *[Disagreement]* and *[Perspectival Disagreement]* collapse into one; rather, *[Perspectival Disagreement]* may be subsumed under the more general definition of disagreement just outlined.

This freedom allows the theorist to take as little commitments as possible on the semantics of the relevant area of discourse, while at the same time capturing intuitions of disagreement.

5. Conclusion

In this paper, we have been concerned with providing an adequate semantic account of aesthetic disagreement. We have argued that, first of all, it's problematic to conceive these disputes as examples of practical disagreement; we have subsequently focussed on a conception in terms of doxastic disagreement, by considering two accounts that have emerged from a broadly construed Relativist approach to the semantics of aesthetic predicates: the Accuracy View and the Perspectival view on disagreement. We have argued that the Perspectival view doesn't have a prerogative on capturing aesthetic disagreement: as long as the Accuracy View is upheld, one can account for this kind of disagreement even in non-relativistic terms. The final step has been that of reformulating the Accuracy View in sufficiently broad terms, so as to make it compatible with a plurality of options in the semantics of aesthetic predicates, ranging from Indexical Contextualism to the more radical Assessment Sensitivity.

Notes

1 Torfinn Huvenes (2012) has recently revived and partially endorsed Stevenson's account.

2 See e.g. Timothy Sundell (2011) and Michael Glanzberg (2007) for a proposal along these lines.

3 Joe Bastianich and Carlo Cracco are two judges of the Italian reality show *MasterChef*.

4 Thanks to an anonymous referee here.

Bibliography

Dreier, J., 2009, "Relativism (and Expressivism) and the Problem of Disagreement", in "Philosophical Perspectives", vol. 23, pp. 79-110.

Francén, R., 2010, "No Deep Disagreement for New Relativists", in "Philosophical Studies" vol. 151, pp. 19-37.

Glanzberg, M., 2007, "Context, content, and relativism", in "Philosophical Studies", vol. 136, pp. 1–29.

Huvenes, T., 2012, "Varieties of Disagreement and Predicates of Taste" in "Australasian Journal of Philosophy" vol. 90, pp. 167-181.

Kaplan, D., 1989, "Demonstratives", in Almog, J., Perry, J., Wettstein, H., a cura, *Themes From Kaplan*, New York, Oxford University Press, pp. 481–563.

Lewis, D. K., 1980, "Index, Context and Content", in *Papers in Philosophical Logic*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 21–44.

MacFarlane, J., 2007, "Relativism and Disagreement", in "Philosophical Studies", vol. 132, pp. 17-31.

Rieppel, M., 2011, "Stoic Disagreement and Belief Retention", in "Pacific Philosophical Quarterly", vol. 92, pp. 243–262.

Stevenson, C. L., 1944, *Ethics and Language*, New Haven, Yale University Press.

Sundell, T., 2011, "Disagreements about taste", in "Philosophical Studies", vol. 155, n. 2, pp. 267-288.

Torfinn Huvenes (2012) has recently revived and partially endorsed Stevenson's account.

Classificare, sentire e tradurre: poesia e origine del linguaggio nel giovane Herder

Roberta Paoletti

L'attenzione dedicata in Italia agli scritti di Johann Gottfried Herder (Mohrungen, 1744 – Weimar, 1803) ha prodotto importanti studi, ai quali però è urgente dare un seguito, perché si possa avere del suo pensiero un quadro esaustivo. Non si possono sciogliere alcuni nodi concettuali fondamentali, infatti, senza potersi accostare ad alcuni scritti ancora poco noti, o di cui non è disponibile una traduzione.

Dire che le *Ideen* (1784) non sono degli scritti di occasione, ma rappresentano quasi la *summa* del pensiero herderiano, e che in esse confluiscono tutti i motivi e gli interessi essenziali della vita di Herder, come hanno rilevato in modo assai puntuale alcuni studiosi che si sono avvicinati al suo pensiero (Verra 1992, p. VII; Haym 1954, vol. II, p. 221; Suphan 1877-1913, XIV, p. 653), non assicura che sia possibile estrapolare l'intera complessità delle riflessioni herderiane soltanto da quest'opera. La lacuna degli studi sull'estetica, ad esempio, costituisce un grave ostacolo anche in quegli ambiti che sono stati maggiormente indagati. Nel periodo che va dal 1764 al 1778, decisivo per la formazione e per la riflessione di Herder, l'estetica è certamente l'ambito di indagine prediletto, sebbene persino negli scritti sull'arte emerga in modo evidente il desiderio di tenere assieme alla neonata disciplina le istanze della filosofia della storia e del linguaggio, con l'idea che compenetrandosi si illuminino a vicenda.

L'arte e la poesia stesse si presentano nella confluenza di strutture psicologiche, storiche e linguistiche. In questo senso, l'idea herderiana di estetica è quella di combinare le prospettive prodotte all'interno di studi più specialistici, comprendendole però in una visione panottica. All'interno di questa visione più ampia vengono riportare riflessioni che vanno dalla metafisica, all'osservazione delle differenti culture e dei climi, fino alle implicazioni tra linguaggio e ragione.

Nel *Saggio sull'origine del linguaggio* si legge:

> Il linguaggio nasce da un'anima bambina che interpreta il mondo circostante nelle immagini del mito e che si esprime in modo poetico, ma tutto ciò è possibile solo se si ammette che prima di tutto la forza con cui l'anima è al mondo è azione, verbo, e solo in un processo di trasformazione che parte da questo assunto concreto e dinamico nasce il nome (Herder 1772, pp. 77-78).

Per ricostruire il senso di questo passo, è necessario fare riferimento a tre passaggi concettuali, il classificare, il sentire e il tradurre che vogliono riassumere la proposta herderiana alternativa alla dottrina del metodo leibniziano wolffiana. È sullo sfondo di questa riformulazione filosofica, che Herder costruisce anche la sua teoria sull'origine del linguaggio, come sarà più evidente nella conclusione.

In tempi e modi differenti René Descartes, Gottfried Wilhelm Leibniz, John Locke, Ètienne Bonnot Condillac e Immanuel Kant hanno alimentato l'intensa discussione sul problema fondamentale del metodo filosofico. Tuttavia ancora nella seconda metà del XVIII secolo si riscontra in Germania una certa resistenza nei confronti di una possibile evoluzione che aveva trovato terreno fecondo in Francia e in Inghilterra. Una delle ragioni che contribuiscono in maggior misura a questa resistenza è da attribuire all'autorità acquisita dal metodo rigoroso di Christian Wolff, che lo stesso Kant nella Prefazione alla seconda edizione della *Critica della ragion pura*, definisce "il più grande fra tutti i filosofi dogmatici" (Kant 1781, p. 37).

Nel suo costante riferimento a Leibniz, e in seconda istanza a Descartes, Wolff costruisce il suo sistema filosofico su quello matematico, e il metodo viene a consistere di dimostrazioni e applicazioni di principi deduttivi, assiomi, postulati, teoremi, in altre parole ciò che Condillac definisce un metodo sintetico. Né l'evidenza empirica, né l'esperienza reale, ma solo la certezza astratta delle dimostrazioni deduttive, costruite sulla scorta delle dimostrazioni matematiche, costituisce una base affidabile per l'esercizio filosofico. Alexander Gottlieb Baumgarten, quale allievo brillante di Wolff, non fu meno abile a manipolare questo metodo, a cui Kant rivolge le sue lodi affrontando nelle lezioni del 1765-66 la *Metafisica* (1739) e l'*Etica* (1740).

Sebbene Locke non si fosse mai rivolto esplicitamente alla disciplina dell'estetica, l'influenza delle sue riflessioni sulla teoria della conoscenza emerge proprio attraverso la proposta di Baumgarten di una nuova scienza chiamata "aesthetica", che si propone di indagare quel fondamento della conoscenza che Locke aveva chiamato "sensazione". In questo modo Baumgarten suggella il legame tra estetica e teoria della conoscenza.

1. Classificare: poesia e sensibilità

Nel *Monumento a Baumgarten* (1767), Herder si confronta con le *Meditationes* (1735) entrando nel dibattito, assai acceso nel Settecento, sulla classificazione delle arti.

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Prima ancora dell'interesse per le specifiche questioni delle arti, l'apertura alle riflessioni di Baumgarten è influenzata dalla più generale intenzione di Herder di tenere insieme la teoria della conoscenza e i presupposti della metafisica e della logica dominanti nel XVIII secolo da un lato e la filosofia della storia e del linguaggio, nelle loro implicazioni con l'estetica, dall'altro.
La posizione di Herder si dimostra piuttosto conciliante con quella di Baumgarten: egli riconosce all'opera del suo predecessore il merito di aver elaborato il "fondamento di una metapoetica, […] cioè una vera poetica filosofica" (Herder 1767a, p. 124), e accetta di buon grado la definizione della poesia come *oratio sensitiva perfecta*, poiché rintraccia in essa il fondamento nel principio che può essere esplicitato come: segui la perfezione sensibile!
Intesa in questo modo, la poesia secondo Herder raduna i raggi dell'intera natura nell'anima "e non è altro che l'applicazione di quel famoso oracolo «O uomo! Impara a conoscere te stesso!»" (Herder 1767a, p. 128). In altre parole, il merito di Baumgarten è di aver attraversato il terreno annebbiato dell'anima – per cercare nella sensibilità, nell'immaginazione, nel giudizio, nella facoltà di designare, nel sentimento e nella passione tutto ciò che vi è di poetico –, restituendo alla poesia un proprio territorio nell'anima umana. Ora il desiderio espresso da Herder in un breve saggio del 1767 *Von Baungartens Denkart in seinen Schriften* è quello di elaborare un lessico veramente filosofico per il nostro linguaggio (Herder 1767b, p. 654). L'elemento linguistico poetico nella riflessione estetica appare antecedente anche a un più generale discorso sulle sensazioni e sulle arti, lo si evince in modo esplicito recuperando le considerazioni della *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose* (1764), composta in risposta all'*Aesthetica in nuce* di Hamann (1760).
È qui che Herder attribuisce alla poesia un connotato originario, definendola – in accordo con Hamann – lingua madre del genere umano. In essa si cela il fondamento intimo dell'umano, perduto con la progressiva astrazione che ha orientato lo sviluppo della cultura moderna.
Sullo sfondo di una critica radicale al sistema wolffiano dominante, al pensiero come sistema, metodo, Herder invoca un ritorno all'origine: l'erudizione, raggiunta nell'epoca dell'Illuminismo, ha cancellato la traccia dell'origine, perché ha lasciato che governasse l'astrattezza della ragione. "Il primo concetto astratto è un veleno, e come ogni corpo che non è assimilato dall'organismo, può produrre solo la sua rovina" (Herder 1769b, pp. 122-123). Alla filosofia bisogna, invece, affidare il compito di formare prima di tutto l'essere umano, e non il filosofo: è in questo senso, infatti, che Herder intende rielaborare l'opera di Baumgarten, che introducendo una poetica filosofica compie un passo importante verso una riconsiderazione del ruolo delle facoltà inferiori nel processo di conoscenza.

A ragion veduta, "classificare" per Herder non deve essere inteso secondo i termini dominanti nel Settecento: vale a dire né nei termini dell'enciclopedismo, né in quelli dello schematismo wolffiano, e nemmeno, facendo riferimento al dibattito proprio sulla classificazione delle arti, come distinzione di mezzi o segni con cui esse si esprimono – sebbene il dialogo con il *Laocoonte* (1766) di Lessing sia di sostanziale importanza per le riflessioni elaborate nei *Kritische Wälder* (1769).
Classificare è invece discendere al livello delle sensazioni concrete**,** alla base dell'animo, dove risiedono le idee più oscure, poiché, solo attraverso queste, l'anima può decostruire i concetti generali che finora sono stati riferiti all'oggetto, e che hanno tentato di definirne la natura senza in verità darne conto, ma assumendo una posizione distante e astratta, incapace di coglierne la complessità. Ripartendo dalle sensazioni concrete emerge la richiesta di una teoria per ogni scienza e arte che si sviluppi in primo luogo dai principi propri di ognuna di esse, non da sopra – dice Herder –, ma da sotto, e non dimentichi il primo e più importante fondamento: determinare il bello di ogni arte, poetica e non, in modo completamente filosofico (Herder 1765).
Il recupero dell'origine è alla base dell'elaborazione della filosofia della storia herderiana, in cui lo sviluppo del singolo essere umano, secondo le sue età, costituisce un riferimento anche per descrivere e comprendere lo sviluppo del genere umano. Come il singolo anche l'umanità muove dall'infanzia alla maturità secondo tre fasi: la prima fase corrisponde allo stato di natura, dove predominano per lo più i sensi; la seconda è detta della barbarie – a cui Herder fa per lo più riferimento, in cui il linguaggio si dà nelle sue prime forme poetiche –, dove i rapporti umani sono fondati principalmente sugli affetti e sulle passioni, ma vi è un uso dell'immaginazione; e infine la fase della civiltà e della ragione, che arriva fino all'epoca contemporanea al filosofo.
La necessità di una riflessione sulla poesia, come lingua madre del genere umano, che proviene dall'accesa critica nei confronti della cultura illuminista, delinea un forte contrasto tra l'età della barbarie e quella della civiltà, e spinge Herder a un primo fondamentale passaggio: riflettere sui sensi e in particolare sul senso del tatto, sulle sue peculiarità di concretezza, oscurità, calore e vicinanza, che costringono l'essere umano ad una intima prossimità con la realtà al riparo dal freddo, astratto e distaccato senso della vista (Herder 1769c; 1778a), certamente il favorito nel pensiero dominante.

2. Sentire: *aisthesis* e *logos*

Nella *Kritik der "Aesthetica"* (1768), dove Herder si confronta con l'*Aesthetica* (1750) di Baumgarten, il sostanziale accordo con le *Meditationes* evidenziato dalle pagine del *Monumento a Baumgarten*, si fa più problematico. Ad un primo sguardo sembrerebbe che il saggio sia un commento all'*Aesthetica*, data persino la ripresa del numero dei paragrafi. In realtà, come spesso accade nei

saggi herderiani, la posizione dell'interlocutore è un pretesto per sviluppare un pensiero originale.
Di certo, Herder riconosce a Baumgarten ancora una volta il merito di aver restituito una dignità alla capacità di conoscenza inferiore, tuttavia l'indicazione già presente in Wolff non viene del tutto superata, e questa capacità è sì riconosciuta all'interno del sistema, ma le impressioni dei sensi consegnati all'intelletto sono generalmente considerate troppo particolari, transitorie e dunque un ostacolo nel perseguimento della stabilità della verità astratta attraverso il metodo deduttivo.
Certamente, e Herder se ne rende conto, va riconosciuto a Baumgarten il merito di aver proposto per la prima volta nella sua *Aesthetica* uno studio sistematico delle percezioni sensibili, di quella che Leibniz aveva definito "conoscenza sensibile"; tuttavia nel concentrarsi sulla capacità inferiore di conoscenza, che governa le percezioni sensibili, Baumgarten non opera alcuna svolta radicale nei confronti della logica istituzionale. La sua operazione potrebbe essere meglio definita come un tentativo di elaborare le implicazioni della tradizionale ricerca filosofica nello studio della bellezza artistica, e in particolare della bellezza poetica, rimanendo però entro i confini teorici tracciati sistematicamente da Leibniz e Wolff (Norton 1991, p. 33).
L'estetica è la "scienza della conoscenza sensibile" (Baumgarten 1750, p. 27), e nel definire ulteriormente questa disciplina come analogo della ragione, Baumgarten la consacra ad essere conforme ai presupposti teorico psicologici e al metodo deduttivo familiari alla logica di Wolff: ciò che davvero resta originale è l'oggetto di indagine (Norton 1991, p. 33; Bäumler 1981, pp. 195-196).
L'obiettivo dell'estetica non consiste per Baumgarten nel raggiungere la perfezione della verità metafisica, che è obiettivo della logica, ma la "perfezione della conoscenza sensibile". Gran parte della sua *Aesthetica* si occupa infatti di dimostrare come si determina la possibilità o la verità della conoscenza sensibile così come essa si manifesta nella poesia. Insistendo sul fatto che, in aggiunta alle operazioni di sintesi della ragion pura, la sensazione potrebbe anche costituire un oggetto di grande peso nella ricerca filosofica, Baumgarten stabilisce il legame tra la filosofia dell'arte e le teorie della conoscenza che caratterizzeranno le teorie estetiche durante la seconda metà del secolo fino al successivo.
Gli studi compiuti a Königsberg con Kant non furono indifferenti ai fini della critica di Herder a Baumgarten. Sebbene infatti la scuola leibniziano wolffiana prosperasse ancora in diverse università, l'influsso della rinnovata filosofia tedesca e delle critiche dell'illuminismo francese e inglese furono determinanti nella sua formazione.
Sulla scorta di questi nuovi impulsi, Herder si propone di sottrarre l'estetica da una posizione subalterna alla logica, proprio in virtù di quell'intenzione non più rinviabile di recuperare le sensazioni concrete che lo porta a riformulare il "cogito ergo sum" cartesiano in "ich fühle mich! Ich bin!", mi sento! Sono! (Herder 1769, p. 236).
L'intento, di chiara influenza winckelmanniana, è quello di ripensare l'estetica di Baumgarten alla luce del pensiero e dell'arte greca, di tenere insieme la concretezza dei dati della realtà con un edificio teorico (*Lehrgebäude*) (Herder 1767/1768, p. 23): in altre parole criticare e allo stesso tempo potenziare l'opera di Baumgarten, volgendo lo sguardo verso l'origine, prima che l'astrattezza del pensiero gettasse nell'oblio la concretezza dei sensi.
Nelle pagine della critica all'*Aesthetica*, Herder attribuisce quindi alla logica una funzione descrittiva, chiarificatrice, piuttosto che prescrittiva nei confronti dell'estetica, proponendo quella che Adler definisce una "variazione estensiva"[1] della logica di Baumgarten (Adler 1990, p. 76): "è quindi possibile una logica per ogni forza" (Herder 1768a, p. 667) che agisce nello spazio-ambiente, che analizzi il processo di ciò di cui s'è fatta esperienza e ne fornisca una descrizione, una chiarificazione.
Il passaggio a una variazione estensiva della logica, che sia in grado di restituire una descrizione, o meglio una chiarificazione, di ogni singola forza che l'anima umana agisce o da cui viene investita, deriva dal proposito di rendere conto dell'esperienza estetica nella sua molteplicità e completezza.
Ogni senso ha il suo mondo, il suo circolo. Herder inizia da questa premessa, da questa ipotesi, e cerca di enucleare nella quarta parte dei *Kritische Wälder*, come continuerà all'interno del *Saggio sull'origine del linguaggio*, i concetti primi particolari, la particolare struttura della percezione di ogni singolo ambito del senso. I sensi hanno dunque non solo caratteristiche passive, ma essi stessi modellano, essendo modi particolari della capacità di rappresentazione dell'anima, il contenuto della percezione sensibile secondo leggi specifiche.
Nel senso della vista Herder riconosce il senso della distanza, il più filosofico. I suoi oggetti sono vicini all'intelletto. Esso costituisce la metafora della verità raggiunta secondo un metodo concettuale. L'occhio è dunque il più freddo tra i sensi; le sue percezioni destano l'apparenza dell'oggettività e non sono adatte a toccarci in modo più intimo (Herder 1769c, pp. 289-290). D'altro lato esso concede una visione generale, afferra i molti insieme in uno sguardo, e pone anche le parti l'una accanto all'altra o l'una lontana rispetto all'altra. È il senso della distinzione (*Unterscheidung*) e della sintesi (*Zusammenfassung*). L'occhio ha la capacità di allungarsi lontano, ma di contro le sue rappresentazioni non costituiscono la realtà, piuttosto "sono inganni piacevoli, […] soavi illusioni" (Herder 1769c, p. 290).
La particolare forma di questa percezione conduce Herder a trattare del formale: ciò significa che i fenomeni specifici della vista sono le superfici, le forme, e i colori (Herder 1769c, p. 294): è perciò il senso proprio

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

della pittura. La vista non vede alcuna distanza e nessun mondo; "per essa originariamente giace tutto come apparenza su una superficie" (Herder 1769c, p. 234)[2].
Le percezioni dell'udito paragonate a quelle della vista appaiono profonde. I suoni hanno spesso la capacità di agire sull'anima, sviluppano il loro effetto vicino all'anima, di cui si fa esperienza come dell'espressione di un "interno". L'udito è il senso della comunicazione. In contrasto con la vista, i cui oggetti, come abbiamo visto, sono indicati prevalentemente attraverso la simultaneità, l'udito prende le parti del tutto in sé e nella successione dell'una dopo l'altra. Esso riceve i fenomeni della realtà nella forma della successione: dunque non può sottrarsi al tempo. Come tuttavia per l'udito potrebbe formarsi un tutto, è un problema che Herder mostra qui soltanto, senza dedicarsi a una riflessione più profonda. Ad esso fa certamente riferimento la poesia come manifestazione di una forza-energia che si dispiega nel tempo.
Il tatto è per così dire il primo senso che si sviluppa, il senso sicuro e fedele. Esso permane però anche nel presente, nelle esperienze di piacere o di dolore: – il *Gefühl* – si modifica attraverso tutti i sensi.
Il tatto è il senso attraverso cui l'essere umano può indagare il suo sé e la sua posizione nell'universo. Quando la sensazione del tatto agisce, l'essere umano è come risvegliato da un sonno profondo e il suo sé assume la posizione di un individuo esistente: solamente attraverso un senso interno non si è realmente persuasi di nulla nel mondo.
I termini di questo sentirsi nella completezza si danno nella formulazione della Teoria del sentire, in cui si avverte fortemente l'influsso degli scritti del Kant precritico sulla teoria della formazione dei corpi celesti per mezzo delle forze di attrazione e repulsione (Kant 1755). Il "senso", l'organo che patisce e reagisce agli stimoli delle forze dell'anima, il *Gefühl* herderiano nella sua doppia natura di senso interno e senso esterno, è il mezzo attraverso il quale l'essere umano, nel suo radicarsi nell'ambiente e nelle relazioni con gli altri esseri umani, è all'interno di un processo storico individuale e collettivo, in cui acquisisce coscienza di sé e di ciò che è altro da sé.
Il senso del tatto procede lentamente ma è il senso dell'intimità, mentre la percezione visiva si proietta fuori di sé ed è sperduta. Come mostrano i ciechi dalla nascita, o coloro che sono diventati ciechi successivamente, il tatto è l'organo del concetto, mentre la vista lascia apparire la realtà solo come superficie, colore e figura, esso media dal corporeo la forma piena e il piacere solido.
In questi termini, la Teoria del sentire trova il suo compimento nella *Plastik* (1778), nell'ambito di una riflessione sull'arte scultorea, ma rintraccia i suoi antecedenti già in scritti precedenti: tra questi certamente il *Zum Sinn des Gefühls* (1769) e la quarta parte dei *Kritische Wälder* (1769).

3. Tradurre: senso e origine

In uno dei primi saggi herderiani il *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* (1766), in cui, come è evidente fin dal titolo, Herder tenta di delineare una storia della poesia lirica, il filosofo distingue i due concetti di *Anfang* e *Ursprung*.
Spinti dalla curiosità per il proprio *Ursprung*, gli esseri umani leggono gli scritti dell'origine e sull'origine ricavandone grande piacere.
Dire "inizio" (*Anfang*) e dire "origine" (*Ursprung*) per Herder non è equivalente. Con *Anfang* si indica l'inizio cronologico di un processo, il quale non contiene necessariamente il significato originario del processo stesso, mentre con *Ursprung* l'inizio genetico (Herder 1766, p. 85).
È all'interno dell'*Ursprung* che si cela il significato originario: tornare all'origine, alla poesia, al mito, risponde a una necessità tutta umana di riconoscere la propria essenza, mettere a nudo l'umanità, decostruendo i concetti generali che hanno riflettuto sull'oggetto senza porre attenzione alla sua natura nell'interezza. Questi concetti generali, infatti, "furono adattati alla lingua solo successivamente usando l'astrazione, l'ingegno, la fantasia, la comparazione, l'analogia etc., ma nessuno di essi giace nel grembo più profondo della lingua" (Herder 1772, p. 97).
La natura dà suono e nulla è più naturale per l'essere umano sensibile che vivere, parlare, agire.

> Tutte le lingue antiche e primitive sono intessute di questa forza primordiale e, in un dizionario filosofico orientale, ogni vocabolo radicale con la sua famiglia, opportunamente situato e correttamente seguito nel suo sviluppo, costituirebbe una mappa del cammino dello spirito umano e una storia della sua evoluzione; un intero dizionario siffatto, poi, sarebbe la prova per eccellenza dell'arte inventiva dell'anima umana. Dubito, invece, che potrebbe esserlo anche del metodo linguistico e didattico di un dio! (Herder 1772, p. 75)

Le forme in cui intellettualmente e esteticamente si è data l'origine del linguaggio, ossia il carattere onomatopeico, metaforico e allegorico del linguaggio primitivo, e le prime forze che hanno agito e interagito nel mondo, imprimendo in ogni singolo processo i connotati genetici della sua essenza, sono riconoscibili nella poesia primitiva che assume un valore documentario e originario.
Tuttavia, il ritorno all'origine non si dà nei termini di una semplice imitazione formale della poesia originaria. Il riferimento qui deve essere il capitolo 16 del primo dei *Kritische Wälder* (1769), in cui Herder mette in chiaro che non è certo la successione dei suoni a costituire l'essenza della poesia, così come non è la coesistenza dei colori e delle forme a restituire l'essenza della pittura. Piuttosto, prima ancora di operare la fondamentale separazione tra pittura e scultura (Herder 1778a), qui la distinzione è tra arti che producono opere, che restituiscono il senso dell'opera in uno sguardo, quali pittura e

scultura, e arti che agiscono secondo una forza-energia, ossia la poesia (Herder 1769c, p. 138). In questi termini, allora, rivolgersi alla poesia dell'origine per riscoprire il grembo profondo del linguaggio, e dunque dell'umano nella sua interezza, significa "tradurre" nel linguaggio contemporaneo quell'impronta essenziale che la poesia originaria custodisce.

Classificare e tradurre quindi presentano delle peculiarità comuni: entrambi in qualche modo implicano un movimento di ritorno, verso la sensazione concreta il primo, verso l'origine genetica il secondo, e entrambi voltano le spalle ad una concezione astratta del fondamento dell'essere umano e del mondo. Inoltre, sono movimenti strettamente connessi, in quanto rifiutare la classificazione astratta e discendere al livello delle sensazioni concrete, è un primo passaggio che permette di riconoscere la poesia come forza, il cui agire stimola la curiosità tutta umana di indagare l'essenza, e recuperare il significato originario, immerso nella cornice di condizioni fisiche, geologiche e climatiche. È necessario rintracciare "la vera figura dell'essere umano immerso nella sensibilità, quelle forme più vive della sua immaginazione che sono state cancellate o messe in ombra dall'erudizione che rende incapaci di comprendere quell'epoca poetica" (Herder 1768b, p. 152).

Tradurre l'epoca poetica è un'operazione del linguaggio che non può essere pensata, quindi, sciolta dal sentire dell'anima nel mondo-ambiente: solo in questo modo, dice Herder, si può leggere Omero come se lo si ascoltasse (*hören*), recuperando cioè quella sensazione mediana tra tatto e vista, che resta vicina al lato oscuro e concreto dell'umano, ma che si eleva anche verso la dimensione intellettuale e linguistica. Per leggere Omero, dice Herder, bisogna diventare necessariamente greci: "egli mi canta in greco e, in modo altrettanto veloce, armonico, nobile, i miei pensieri tedeschi provano a volargli dietro: solo così posso rendere conto a me e agli altri di Omero in modo vitale, e sentirlo con tutta l'anima" (Herder 1769c, p. 184).

Tornare sulle tracce della poesia dell'origine, per recuperare la dimensione umana dimenticata dalla modernità, non vuol dire imparare a ripetere le stesse parole che pronunciavano gli antichi, ma recuperare dalla poesia quel primo germe impresso nell'origine e non ancora soffocato dall'astrattezza e dallo schematismo della cultura moderna, e imparare a restituire quel sentire nel linguaggio contemporaneo.

4. *Besonnenheit*: mente e sensazione

Sulla base di questi passaggi che tengono insieme la riflessione estetica e la teoria sull'origine del linguaggio, si provi ora a comprendere in che modo per Herder si dia un'origine umana del linguaggio.

Riferendosi alle riflessioni di Albrecht von Haller, che Herder sceglie come interlocutore nel *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778), e pur tenendo bene in conto l'aspetto fisiologico dell'essere umano, caratterizzato in modo peculiare rispetto all'animale, Herder avanza il dubbio però che la sola fisiologia non possa arrivare a comprovare la complessità umana. Essa, muovendo dalla dissezione del tessuto nervoso, potrebbe sì gettare luce sul fenomeno del linguaggio, ma rischierebbe anche di scomporlo in singoli legamenti facendo perdere di vista la relazione tra di essi.

Riprendendo quel passo del *Saggio sull'origine del linguaggio* che è rimasto senza un commento, al principio di questo contributo:

> Il linguaggio nasce da un'anima bambina che interpreta il mondo circostante nelle immagini del mito e che si esprime in modo poetico, ma tutto ciò è possibile solo se si ammette che prima di tutto la forza con cui l'anima è al mondo è azione, verbo, e solo in un processo di trasformazione che parte da questo assunto concreto e dinamico nasce il nome (Herder 1772, p. 77-78).

Nell'anima bambina il sentire ha ancora uno spazio privilegiato, rispetto alla dimensione intellettuale, nell'interpretare il mondo che si manifesta nelle sue forze: in questo senso si deve intendere l'agire come verbo. L'interagire delle forze nel mondo produce una trasformazione che parte da una condizione concreta e dinamica: l'intelletto ha bisogno di farsi senso esterno (*außeres Gefühl*) per poter dar vita al nome. Ma, tra l'intelletto che discende al livello della sensazione e la nascita del nome, manca ancora un passaggio, un "legamento" determinante che va tenuto assieme al processo complessivo, e che per Herder contraddistingue il linguaggio umano da quello animale: la *Besonnenheit*.

Restituire il senso di questo concetto nella nostra lingua è impresa assai difficile. Esso compare nel secondo capitolo del *Saggio sull'origine del linguaggio*, e viene reso nella traduzione di Agnese Paola Amicone con il termine "sensatezza". Si deve a questa scelta di traduzione il merito di far emergere la doppia natura del concetto di *Besonnenheit*, sensibile e intellettuale[3], al contrario del termine "riflessione" – usato anche da Herder (Herder 1772, p. 58) –, adottato da Giovanni Necco (1954) nella prima versione italiana del *Saggio sull'origine del linguaggio*, o "intenzione consapevole", per cui opta Angelo Pupi (Pupi 1977, p. 54), che privilegiano il lato intellettuale dell'espressione herderiana. Tuttavia, la chiave per comprendere l'originalità della *Besonnenheit*, la si ricava innanzitutto facendo riferimento a Ernst Cassirer, il quale mette in luce come questa facoltà, specificamente umana, non sia né l'intelletto della scolastica, che astrae la forma dalla materia dell'osservazione, né un'ulteriore facoltà che interviene sulla materia del percepito, elaborando idee che successivamente vengono riferite a oggetti. Al contrario essa "contribuisce a determinare e costituisce la forma di questi stessi dati" (Cassirer 1923, p. 149) e dunque è precedente a ogni astrazione logica. È nel seguente passaggio del *Saggio sull'origine del linguaggio* che troviamo a questo riguardo un'indicazione fondamentale:

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

> Lasciate che davanti agli occhi dell'uomo passi l'immagine di un'agnella: nessun altro animale reagirà come lui. Né il lupo, che la fiuta famelico, né l'insaziabile leone; entrambi all'olfatto già ne pregustano il sapore: i sensi li dominano, l'istinto li spinge ad avventarsi su di essa. […] Non così reagisce l'uomo: mosso dal bisogno di conoscerla, non c'è impulso che lo intralci né senso alcuno che lo trascini troppo vicino o lo allontani. Eccola, proprio tal quale si manifesta ai suoi sensi: bianca, morbida, lanosa. L'anima dell'uomo, che si esercita a diventare sensata, cerca un contrassegno. L'agnella bela: e il contrassegno è trovato. Ora entra in azione il senso interno. Proprio il belato, che sull'anima produce l'impressione più forte e che, svincolatosi da tutte le altre proprietà visive e tattili, balza fuori e penetra più nel profondo, è quello che in essa permane. L'agnella ricompare: bianca, morbida, lanosa. L'anima osserva, tasta, prende coscienza, cerca un contrassegno. Al belato la riconosce: «Ecco – sente interiormente – tu sei la creatura che bela». È un conoscere umano, perché l'anima conosce e nomina l'oggetto in maniera distinta, vale a dire con un contrassegno (Herder 1772, p. 59).

Il senso dell'udito, mediano tra il sentire tattile e l'astrazione visiva (Herder 1769c, p. 357), è in grado di isolare quel particolare che rappresenta il tutto nel nome. In tal modo il carattere peculiare acquisisce la dignità di universale, poiché consente di riconosce l'oggetto una seconda volta. Ancora, dice Herder:

> L'essere umano dimostra riflessione quando la forza della sua anima opera con tale libertà che, nella piena di sensazioni che lo stordisce investendo tutti i sensi, è in grado di isolare – se così si può dire – un'onda *unica*, fermarla, rivolgere su di essa l'attenzione, nella consapevolezza di farlo (Herder 1772, p. 58).

Se la tradizionale interpretazione aveva già posto l'accento sull'aspetto intellettuale e riflessivo della *Besonnenheit*, ci si offre qui la possibilità di sottolineare l'altra natura di questa facoltà: l'attenzione (*Aufmerksamkeit*). In questa definizione della *Besonnenheit* è possibile tracciare un doppio movimento: il soggetto si rivolge verso l'oggetto, gli pone attenzione, e, allo stesso tempo, investito da una piena di sensazioni, pondera tra le possibilità e isola un particolare dell'oggetto, che meglio corrisponde alla sua capacità di riflessione.

L'anima individua quel particolare, e la parola che corrisponde ad esso non dice qualcosa dell'oggetto in sé, ma di questa esperienza di relazione, di questa "attenzione" (*Aufmerksamkeit*) sostenuta dalla "riflessione". Solo in un intimo processo di trasformazione o di traduzione, determinato da questo incontro, è possibile riconoscere nel senso interno quel particolare originario, che costituisce l'essenziale di questa relazione, da cui nasce il nome.

Note

1 Alla "variazione estensiva" del concetto di logica di Baumgarten, si accosta anche una "variazione intensiva" che, uscendo dall'effetto dei fenomeni, consiste nella proporzione secondo cui quanto più la ricerca si avvicina alla forza dell'anima, che non può essere mai raggiunta, tanto più la logica diventa estranea, misurata alle logiche conosciute.
Comparata alla logica della tradizione questa è una logica dell'illogico, in quanto rivendica tutto ciò che vi è di umano e che si percepisce attraverso la sensazione umana. Il desiderio della ricerca e della conoscenza risiede anche in quell'ambito che la scienza non può più afferrare, laddove l'oggetto e il metodo non rispondono a quelli dettati dalla scienza. (Adler, 1990, p. 76)

2 Si tenga presente che il riferimento herderiano è qui George Berkeley:
"My design is to shew the manner wherein we perceive by sight the distance, magnitude, and situation of objects. Also to consider the difference there is betwixt the ideas of sight and touch, and whether there be any idea common to both senses". (Berkeley 1709, § 1)

3 Come illustra bene Ilaria Tani in *Espressione, rappresentazione e giudizio*, a cui rimando anche per una ricostruzione delle differenti interpretazioni del termine *Besonnenheit* in Herder, la scelta da parte di Amicone di tradurre *Besonnenheit* con "sensatezza" viene influenzata dalle considerazioni di Martha B. Helfer (1990, p. 371), che mette in evidenza la radice *Sinn* del termine *Besonnenheit*, che tiene assieme sia il piano sensoriale (senso), che quello intellettuale e morale (senno) (Tani 2009, p. 141).

Bibliografia

Adler, H., 1990, *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*, Hamburg, Felix Meiner Verlag.

Adler, H., 2012, "Übersetzung und Kulturtransfer", in *Übersetzen bei Johann Gottfried Herder*, hrsg. von C. Couturier-Heinrich, Berlin, Synchron, pp. 45-52.

Baumgarten, A. G., 1735, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, hrsg. von H. Paetzold, Hamburg, 1983; trad. it., *Riflessioni sulla poesia*, Palermo, Aesthetica 1999.

Baumgarten, A. G., 1750, *Aesthetica*; trad. it., *L'Estetica*, Palermo, Aesthetica 2000.

Cassirer, E., 1923, *Philosophie der symbolischen Formen*. III, *Phänomenologie der Erkenntnis*, Oxford, Bruno Cassirer; trad. it., *Filosofia delle forme simboliche*, vol. 3/1, *Fenomenologia della conoscenza*, La Nuova Italia, Scandicci 1984.

Bäumler, A., 1981, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Berkeley, G., 1709, *An Essay towards a new Theory of Vision*, Pepyat, Dublin.

Conte, P., 2009, "«Quand'anche l'errore sia stato smascherato…». La genesi estetica della filosofia della storia in J.G. Herder", in "Aisthesis", anno II, n. 1, pp. 161-176.

Gaier, U., 2012, "Mentalübersetzung von Sprache, Poesie und Kultur", in *Übersetzen bei Johann Gottfried Herder*, hrsg. von C. Couturier-Heinrich, Berlin, Synchron, pp. 53-62.

Gesche, A., 1993, *Johann Gottfried Herder. Sprache und Natur der Menschen*, Königshausen &Neumann, Würzburg.

Haym, R., 1954, *Herder*, Berlin, Aufbau Verlag, 2 voll.

Hamann, J. G., 1760, *Aesthetica in nuce*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Nadler, 6 Bde., Wien, Thomas Morus Presse, Herder Verlag, pp. 195-218; trad. it., *Aesthetica in nuce*, in Hamann, *Scritti sul linguaggio*, Napoli, Bibliopolis 1977, pp. 109-136.

Heinz, M., 1994, *Sensualistischer Idealismus: Untersuchungen zur Erkenntnistheorie des jungen Herder (1763-1778)*, Hamburg, F. Meiner.

Helfer, M.B., 1990, "Herder, Fichte and Humboldt's «Thinking and Speaking»", in K. Mueller-Vollmer, a cura, *Herder Today, contributions from the International Herder Conference*, 5-8 nov. 1987, Stanford-California, Berlin-New York, de Gruyter 1990, pp. 367-381.

Herder, J. G., 1764, *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose*, in *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von M. Bollacher et. al., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985-1998, I, pp. 30-39.

Herder, J. G., 1765, *Fragmente einer Abhandlung über die Ode*, in *Sämtliche Werke in 33 Bänden*, hrsg. von B. Suphan, C. Redlich, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877-19113, Rist. Anast., Hildesheim, Olms, 1967-68, XXXII, pp. 61-85.

Herder, J. G., 1766, *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst*, in *Sämtliche Werke in 33 Bänden*, hrsg. von B. Suphan, C. Redlich, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877-19113, Rist. Anast., Hildesheim, Olms, 1967-68, XXXII, pp. 85-140.

Herder, J. G., 1767a, *Baumgartens Denkmal*, in *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von M. Bollacher et. al., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985-1998, I, pp. 681-694; trad. it., *Monumento a Baumgarten*, in A. G. Baumgarten, *Riflessioni sulla poesia*, Palermo, Aesthetica 1999, pp. 123-134.

Herder, J. G., 1767b, *Von Baungartens Denkart in seinen Schriften*, in , in *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von M. Bollacher et. al., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985-1998, I, pp. 653-658.

Herder, J. G., 1767/1768, *Älteres kritisches Wäldchen*, in *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von M. Bollacher et. al., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985-1998, II, pp. 11-55.

Herder, J. G., 1768a, *Kritik der "Aesthetica"*, in *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von M. Bollacher et. al., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985-1998, I, pp. 659-676.

Herder, J. G., 1768b, *Von den ältesten Nationalgesängen*, in *Sämtliche Werke in 33 Bänden*, hrsg. von B. Suphan, C. Redlich, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877-19113, Rist. Anast., Hildesheim, Olms, 1967-68, XXXII, pp. 148-152.

Herder, J. G., 1769a, *Zum Sinn des Gefühls*, in *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von W. Pross, München, Carl Hanser Verlag, 1984-1987., II, pp. 241-250.

Herder, J. G., 1769b, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, Stuttgart, Reclam Universal-Bibliotek 2002; trad. it., *Giornale di Viaggio, 1769*, Milano, Spirali Edizioni – Collana diretta da C. Sini 1984.

Herder, J. G., 1769c, *Kritische Wälder*, in *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von M. Bollacher et. al., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985-1998, II, pp. 57-442.

Herder, J. G., 1772, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von W. Pross, München, Carl Hanser Verlag, 1984-1987, II, pp. 251-400; trad. it., *Saggio sull'origine del linguaggio*, Parma, Nuove Pratiche Editrice 1996.

Herder, J. G., 1778a, *Plastik*, in *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von M. Bollacher et. al., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985-1998, IV, pp. 243-326; trad. it., *Plastica*, Palermo, Aesthetica 2010.

Herder, J. G., 1778b, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, in *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von W. Pross, München, Carl Hanser Verlag, 1984-1987, II, pp. 664-723.

Herder, J. G., 1784, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in *Sämtliche Werke in 33 Bänden*, hrsg. von B. Suphan, C. Redlich, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877-19113, Rist. Anast., Hildesheim, Olms, 1967-68, XIII; trad. it., *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, Roma-Bari, Laterza 1992.

Irmscher, H. D., 2001, *Johann Gottfried Herder*, Stuttgart, Philipp Reclam jun.

Kant, I., 1755, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes, nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt*, in *Kants gesammelte Schriften*, in 29 Bde., hrsg. von Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften und Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin-Leipzig, de Gruyter, vol. 1, pp. 215-368; trad. it., *Storia universale della natura e teoria del cielo, ovvero Saggio sulla costituzione e sull'origine meccanica dell'intero universo secondo i principi newtoniani*, Roma, Bulzoni 2009.

Norton, R. E., 1991, *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, Cornell University Press, London.

Kant, I., 1781, *Kritik der reinen Vernunft*; trad. it., *Critica della ragion pura*, a cura di G. Colli, Milano, Adelphi 2004.

Pupi, A., 1977, *Introduzione*, in J. J. Hamann, *Scritti sul linguaggio*, a cura di A. Lupi, Napoli, Bibliopolis, pp. 13-82.

Schrader, M., 2005, *Laokoon – eine vollkommene Regel der Kunst. Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.

Suphan, B., 1877-1913, "Kommentar", in J. G. Herder, *Sämtliche Werke in 33 Bänden*, hrsg. von B. Suphan, C. Redlich, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, Rist. Anast., Hildesheim, Olms, 1967-68.

Tani, I., 2009, "Espressione, rappresentazione, giudizio. Osservazioni sul concetto di *Besonnenheit* in Herder", in "Aisthesis", anno II, n. 1, pp. 141-159.

Trabant, J., 1992, "Language and the ear: from Derrida to Herder", in "Herder Jahrbuch", Camden House, Columbia, pp. 1-22.

Verra, V., 1992, "J. G. Herder e la filosofia della storia", in J. G. Herder, *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, Roma-Bari, Laterza, pp. VII-LXIII.

Verra, V., 2006, *Linguaggio, mito e storia: studi sul pensiero di Herder*, Pisa, Edizioni della Normale.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Descrivere o non descrivere? Lingua e percezione/ riconoscimento di una faccia

Rita Paonessa

1. Introduzione

Chi assiste o chi è vittima di un reato, in genere, viene invitato a fornire una descrizione di quanto accaduto, colpevole incluso. Dopo giorni o dopo mesi, il testimone oculare può essere chiamato a riconoscere il colpevole. Una delle procedure di identificazione è il cosiddetto riconoscimento all'americana: il testimone indica il (possibile) colpevole tra più persone simili tra di loro. Secondo i dati di *Innocence Project* (www.innocenceproject.org), su più di 300 persone scarcerate grazie al test del DNA, il 75% circa sono state imprigionate ingiustamente a causa dell'indicazione sbagliata di un testimone oculare. In effetti, le ricerche degli ultimi 30 anni hanno dimostrato che la correttezza dell'identificazione, ovvero la scelta dell'effettivo colpevole, dipende da molteplici variabili. Gary Wells (1978) propone di distinguerne di due tipi: le variabili di sistema e le *estimator variables* - classificazione, questa, usata ancora oggi. Le variabili di sistema comprendono le caratteristiche dell'intervallo evento vissuto - ricordo/descrizione dell' evento e quelle del *testing* (domande, istruzioni date prima del riconoscimento, criteri per la costruzione del gruppo di possibili colpevoli, gestione delle procedure dell'identificazione); nelle *estimator variables* rientrano le caratteristiche dell'evento, del colpevole e del testimone. Mentre le prime sono potenzialmente controllabili, delle seconde è possibile dare solo una stima. Daremo un quadro dei risultati di alcuni studi sulle variabili che moderano gli effetti della descrizione di una faccia sulla sua percezione/riconoscimento nell'ambito della testimonianza oculare. Quindi, ci chiederemo se questo caso specifico non possa essere ricompreso nella più ampia ipotesi Sapir-Whorf

2.Verbal overshadowing effect o facilitazione verbale? Variabili moderatrici

Gli esperimenti sugli effetti della descrizione di una faccia sul suo riconoscimento, nell'ambito della testimonianza oculare, sono disegnati più o meno nello stesso modo: i partecipanti vedono un evento criminale (in foto, in video o "dal vivo") o le foto delle facce da riconoscere; vengono assegnati al gruppo di controllo che non descrive quanto visto oppure ad altri gruppi sperimentali che, invece, descrivono l'evento; quindi tentano di identificare la faccia vista tra le persone presenti dal vivo oppure tra le facce presentate in foto o tramite slide[1].

Jonathan Schooler e Tonya Engstler-Schooler (1990) mettono in discussione l'idea che descrivere uno stimolo ne faciliti il riconoscimento, implicitamente riconosciuta nelle procedure investigative e dimostrata da alcuni studi (citati in Meissner, Brigham 2001, p. 603). I loro esperimenti, infatti, sembrerebbero dimostrare che descrivere la faccia del rapinatore ne infici il riconoscimento. L'effetto è noto come *verbal overshadowing effect* e verrà individuato anche per altri compiti, tra cui *problem solving* e *decision making*, e per altri tipi di stimoli, in genere difficili da verbalizzare, come colori, voci, vini (vedi Chin, Schooler 2008 e Meissner, Memon 2002).

I risultati degli studi successivi, però, non sono concordi: alcuni replicano il *verbal overshadowing effect* (Dodson, Johnson, Schooler 1997; Ryan, Schooler 1998; Finger, Pezdek 1999; Meissner, Brigham, Kelley 2001; Meissner 2002; Kabizińska 2012); altri, invece, rilevano un effetto di facilitazione verbale (Wogalter 1991, 1996; Meissner, Brigham, Kelley 2001; Meissner 2002).

Christian Meissner e John Brigham (2001) fanno una meta-analisi su 15 ricerche che soddisfino i seguenti requisiti: una forte distinzione tra il gruppo di controllo e i gruppi che descrivono, una sola faccia da riconoscere, riconoscimento fatto su foto con la faccia da riconoscere presente tra le foto proposte. Dalla meta-analisi emerge un "piccolo, ancora significativo, *verbal overshadowing effect*"(Meissner, Brigham 2001, p. 612, trad. mia). Ma l'analisi sugli studi esclusi in prima battuta, perché non rispondenti ai requisiti di partenza, "ha esibito un significativo effetto di *facilitazione* verbale" (*ibidem*, corsivo degli autori).

Se così è, se i risultati sono così eterogenei, allora ci saranno delle variabili che modulano gli effetti della descrizione sul riconoscimento della faccia descritta. Le ricerche degli ultimi decenni hanno studiato l'impatto di qualità della descrizione, caratteristiche del testimone e del colpevole, fattori basati sulla codifica, intervallo evento vissuto - ricordo/descrizione dell'evento, metodi per ottenere la descrizione, discrepanza tra competenza verbale e *perceptual expertise*, intervallo descrizione-identificazione. Nella seguente tabella (tab. 1) ne diamo un quadro sinottico.

Gli effetti della verbalizzazione sul riconoscimento di una faccia, dunque, dipenderebbero da fattori linguistici e fattori non linguistici. Rispetto al *verbal overshadowing effect*, oltre alla confusione tra memoria verbale

Qualità della descrizione	- tra numero di descrittori corretti e accuratezza dell'identificazione non c'è relazione - descrizioni più complete penalizzano la qualità della descrizione e sono collegate a una più alta probabilità di identificazione non accurata.	Meissner, Sporer, Susa 2008
Caratteristiche del testimone e del colpevole	- *perceptual set* del testimone - effetto *cross-race* - difficoltà di descrivere - fascino della faccia da riconoscere - accessori del colpevole	Wise, Safer 2012; Lindsay et al. 2011; Frowd 2011
Fattori basati sulla codifica (caratteristiche evento e condizioni in cui l'evento viene codificato)	- tempo di esposizione al crimine - illuminazione - distanza - intenzione di ricordare - attenzione - livello di stress - presenza di un'arma nella scena del crimine - assunzione di droga o alcol da parte del testimone	Wise, Safer 2012; Lindsay et al. 2011; Frowd 2011; Wells 1978
Intervallo evento vissuto - ricordo/descrizione evento	- decadimento memoria: più tempo passa più si perdono informazioni - incorporazione di informazioni errate in seguito alla discussione con altri testimoni o alle domande fuorvianti degli inquirenti (*misinformation effect*)	Gabbert et al 2012; Gabbert, Hope, Fisher 2009
Metodi per ottenere la descrizione	- domande fuorvianti - descrizione libera - checklist - intervista cognitiva - intervista autosomministrata - discussione tra testimoni - descrizioni ripetute *Verbal overshadowing effect* associato con maggiore probabilità con istruzioni finalizzate a ottenere descrizioni più complete e particolareggiate piuttosto che con libere descrizioni: obbligare i partecipanti a fornire tutti i dettagli che gli vengono in mente, anche quelli di cui non sono sicuri, spesso li fa cadere in errore. Meissner, Sporer e Susa (2008) ipotizzano che questa forzatura potrebbe essere all'origine di un *self-generated misinformation effect*	Meissner, Brigham 2001; Meissner, Sporer, Susa 2008; Meissner, Brigham, Kelley 2001; Meissner 2002; Frowd 2011; Meissner, Sporer, Schooler 2007; Wogalter 1991, 1996; Memon, Meissner, Fraser 2010; Finger, Pezdek 1999; Wise, Safer 2012; Gabbert, Hope, Fisher 2009; Gabbert et al. 2012; Kopietz et al 2009
Discrepanza tra competenza verbale e *perceptual expertise* - differenze individuali	maggiore *verbal overshadowing effect* per i partecipanti con un'alta *perceptual expertise* e una bassa competenza verbale	Ryan, Schooler 1998; Melcher , Schooler 2004;
Intervallo descrizione - identificazione	- *verbal overshadowing effect* se l'identificazione segue la descrizione immediatamente o di pochi minuti (10 minuti); - differenze tra chi descrive e chi non descrive minime, ma in direzione della facilitazione verbale se l'identificazione segue dopo un intervallo di tempo più lungo (maggiore di 30 minuti): la memoria decade per chi non ha descritto, mentre le performance di chi ha descritto si mantengono stabili.	Meissner, Brigham 2001; Finger, Pezdek (1999); Finger 2002 cit. in Chin, Schooler (2008)
Altre variabili	- In genere, negli studi sul *voe* si deve riconoscere una sola faccia, vengono concessi diversi minuti per descrivere e tra la codifica e il ricordo passa del tempo; - negli studi sulla facilitazione verbale, invece, si devono riconoscere più facce, viene concesso meno tempo per descrivere e la descrizione viene richiesta subito	Meissner, Sporer, Schooler 2008

Tab. 1

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

e memoria visuale, i ricercatori chiamano in causa un cambiamento di elaborazione; gli studi sulla facilitazione verbale, invece, si richiamano al concetto di *levels-of-processing* (ci ritorneremo più avanti).
Questi elementi ci hanno indotto a tentare di considerare la testimonianza oculare nell'alveo dell'ipotesi Sapir-Whorf: ne diamo una lettura.

3.Rispolverare l'ipotesi Sapir-Whorf

La cosiddetta ipotesi[2] Sapir-Whorf è stata oggetto di una lettura forte che l'ha fatta coincidere con il determinismo linguistico *tout court;* è stata, altresì, fatta la distinzione tra la versione forte, considerata assolutamente insostenibile, e la versione debole provata da alcuni esperimenti (per una rassegna vedi Alford 1978, p. 487; Mioni 1970, p. XV; Pinker 1994, p. 55 e ss). Steven Pinker commenta che "la maggior parte degli esperimenti ha testato versioni "deboli" banali dell'ipotesi Whorf, vale a dire che le parole possono avere qualche effetto sulla memoria o sulla categorizzazione" (Pinker 1994, p. 55, trad. mia). Danny Alford (1978), invece, sulla scia di Harry Hoijer, bolla le dottrine *attribuite* a Whorf come una sua volgarizzazione.
In effetti, alcune affermazioni di Whorf, avulse dal loro contesto, sembrano suggerire un nesso forte tra lingua e pensiero e appaiono in contraddizione con altri passaggi più cauti. Noi, però, propendiamo per una lettura diversa dal determinismo linguistico: leggendo nel complesso gli scritti raccolti in *Linguaggio, pensiero e realtà* (Whorf 1956), ci sembra che Benjamin Whorf postuli non un influenza unilaterale della lingua, ma un'interazione complessa tra costruzioni linguistiche, ambiente, bisogni sociali, implicazioni storiche, pensiero comune e norme culturali; fermo restando che, per Whorf, la lingua ha comunque un ruolo dominante nella misura in cui innerva, articola, organizza gli altri elementi fornendo set di "scelte di interpretazione". Whorf prospetta un tipo di relazione tra lingua, pensiero, ciò che ci circonda e, al contempo, formula il principio della relatività linguistica.
Per cogliere il suo impianto metodologico, riteniamo fondamentale considerare il confronto che fa tra lingua hopi ed "europeo medio standard" o "europeo", nome sotto il quale raccoglie le lingue europee (Whorf 1956, pp. 99-126). Lo tracciamo a grandi linee[3].
Gli europei declinano al plurale sia i nomi di insiemi di cui fanno esperienza ("dieci uomini") sia i nomi di insiemi di cui non fanno esperienza ("dieci giorni"). I tempi verbali consentono di collocare il tempo su una retta. Sostantivi come "estate", "inverno", "settembre", "mattino" non si differenziano dagli altri nomi e oggettivano un fluire che, come tale, dovrebbe essere indicato da un verbo. Per esprimere durata, intensità, tendenza, gli europei ricorrono a metafore di tipo spaziale che evocano uno "spazio immaginario" ("lungo", "corto", "grande", "molto"; "grosso", "grande", "pesante", "leggero"; "più", "accrescersi", "crescere", "volgere").
Da queste costruzioni linguistiche, Whorf deduce che gli europei concepiscono il tempo in termini spaziali, come se fosse una serie lineare e sequenziale di quantità discrete che possono essere contate come oggetti. Da qui l'esigenza tutta europea di prendere nota del presente, di registrare e studiare i fatti passati, di pianificare i fatti futuri, cui possono essere ricondotti prodotti culturali come i documenti, i diari, la contabilità, gli annali, i bilanci, i preventivi. Whorf collega queste costruzioni linguistiche e queste concezioni alla storia degli europei. Le metafore di tipo spaziale per fenomeni e cose non spaziali, tipiche dell'europeo, sono già usate nelle lingue antiche, soprattutto in latino (ad esempio "e-duco"). Lo sviluppo, quindi, avviene dallo spaziale al non spaziale, anche per l'influenza della cultura greca su quella romana. A ciò si deve la priorità attribuita all'oggettività rispetto alla soggettività. Successivamente, nel periodo medievale, queste costruzioni vengono usate in un contesto che accentua la segmentazione della realtà fisica e del tempo in entità discrete. Le invenzioni meccaniche, la nascita dell'industria, lo sviluppo del commercio, l'uso di diversi tipi di corpo rendono necessarie la misura del tempo, la standardizzazione delle misure, la contabilità, i resoconti, il perfezionamento della matematica.
Per gli hopi la realtà è costituita da eventi, che vengono colti ed espressi nel loro svolgersi, nel loro "eventuarsi". Il tempo, quindi, non è concepito in termini spaziali, ma come una relazione di prima e dopo tra due eventi. Infatti, l'hopi non ha i "tempi" europei, ma forme di validità, aspetti e modi. Parole come "estate", "inverno", "settembre", "mattino" - che si differenziano formalmente da nomi e verbi - sono una sorta di avverbio che suona come "quando è mattino" o "mentre è in corso il mattino". Quanto a durata, intensità e tendenza, l'hopi non ha bisogno di ricorrere a metafore di tipo spaziale poiché ha i mezzi flessivi per esprimerle. Gli hopi non applicano il plurale a insiemi di quantità di cui non fanno esperienza, non dicono "restarono dieci giorni", ma "restarono fino all'undicesimo giorno": non contano diverse quantità discrete che compaiono successivamente ("dieci giorni"), ma contano le comparse successive e diverse della stessa entità - sia essa una cosa o un uomo ("il decimo giorno"). In questo modo, essi possono influenzare la comparsa successiva agendo sulla comparsa precedente. Da qui l'idea che, con le proprie attività e con il proprio pensiero, si possa agire direttamente su ciò che ci circonda e l'enorme peso attribuito alla preparazione (necessità non avvertite dagli europei): "l'annuncio, o la pubblicità preparatoria, è una funzione importante che spetta a un funzionario particolare, il capo banditore" (Whorf 1956, p. 115). Anche in questo caso, Whorf chiama in causa la storia e l'ambiente degli hopi.
Ora, è vero: Whorf collega pensieri comuni, cultura e comportamenti alle configurazioni linguistiche. Tuttavia, non individua una corrispondenza biunivoca;

infatti - il punto è molto importante - afferma esplicitamente che "ci sono connessioni ma non correlazioni o corrispondenze interpretabili tra norme culturali e configurazioni linguistiche" (*ivi*, p. 126). Perciò, ad esempio, spiega: "l'importanza del capo banditore ha senz'altro una connessione, non con la mancanza di tempi in sé, ma con un sistema di pensiero in cui sono naturali categorie diverse dai nostri tempi" (*ibidem*). In questa stessa direzione precisa

> Sono l'ultimo a pretendere che ci sia qualcosa di chiaramente definito come "una correlazione" tra la cultura e la lingua soprattutto tra le categorie etnologiche, come "agricoltura, caccia" ecc. e le categorie linguistiche come "flessivo", "sintetico" o "isolante" (*ivi*, p. 104).

Pertanto, se ci riferiamo a Whorf, ci sembra che il punto non sia stabilire a quale variazione linguistica x corrisponda la variazione cognitiva y - come sembrerebbe implicito nelle ricerche sulla percezione dei colori (vedi anche Swoyer 2003) - ma ricostruire l'intreccio complesso e dialogico tra uso di una lingua, pensiero, "realtà". Forse, come abbiamo visto nel confronto tra hopi ed europeo, Whorf tenta di rintracciare queste relazioni piuttosto che un "qualche effetto sulla memoria o sulla categorizzazione" (Pinker 1994, p. 55, trad. mia)[4]. Così, nello stesso articolo su hopi ed europeo, se da una parte associa un dato comportamento al modo in cui si parla di una data situazione, dall'altra chiarisce che "la spiegazione di certi comportamenti è data dalle analogie cui dà origine la formula linguistica in cui la situazione è espressa e attraverso cui è in qualche misura analizzata" (Whorf 1956, p. 102): sembrerebbe che non le configurazioni linguistiche in sé, ma le relazioni da esse sottese e tracciate, e la loro interazione con altri elementi, abbiano un'influenza sui comportamenti. L'approccio olistico e complesso di Whorf è esplicito nel passaggio in cui considera storia e ambiente degli Hopi:

> nella storia hopi, se noi potessimo leggerla, troveremmo probabilmente l'interazione di un diverso tipo di lingua con un diverso insieme di influenze culturali e ambientali. Una pacifica società agricola, isolata dall'ambiente geografico e da nemici nomadi in una terra avara di piogge, un'agricoltura arida, che aveva bisogno di una perseveranza estrema per riuscire (di qui il valore attribuito alla costanza e alla ripetizione), la necessità di collaborare (di qui l'importanza della psicologia del lavoro di gruppo e dei fattori mentali in generale), il grano e la pioggia come criteri fondamentali di valori, il bisogno di *preparazioni* lunghe e di precauzione per ottenere i raccolti da un terreno povero in un clima precario, l'acuta consapevolezza della dipendenza dalla natura e l'atteggiamento religioso verso le forze naturali, soprattutto la preghiera e la religione dirette a ottenere la benedizione sempre attesa, la pioggia: tutto ciò ha interagito con le strutture linguistiche hopi per plasmarle, per esserne a sua volta riplasmato e per formare così a poco a poco la visione del mondo degli Hopi (*ivi*, pp. 124-125, corsivo dell'autore).

Qui, ci sembra si palesi l'idea di una modulazione reciproca tra lingua, cultura, ambiente, comportamenti (altrove farà riferimento anche ai bisogni sociali, vedi p. 210). Whorf vi si sofferma:

> Come si realizza storicamente una simile interconnessione di lingua, cultura e comportamento? Sono venute prima le strutture linguistiche o le norme culturali? Sostanzialmente sono nate insieme influenzandosi continuamente le une con le altre. Ma in questa interazione la struttura della lingua è l'elemento che limita la libera plasticità (*ivi*, p. 123).

La lingua, per Whorf, ha, però, un ruolo dominante e potente, non lo neghiamo. Whorf cita Sapir: "noi vediamo, udiamo e abbiamo esperienze sensibili così e non altrimenti perché le abitudini linguistiche della nostra società ci predispongono a certe scelte di interpretazione" (Sapir cit. in Whorf 1956, p. 99). Una simile affermazione, estrapolata dal contesto, potrebbe indirizzare verso un'interpretazione forte in direzione del determinismo linguistico, ma "predisporre" non equivale a "determinare" e la citazione è posta come esergo all'articolo in cui Whorf confronta hopi ed europeo (vi abbiamo rilevato un'interazione complessa con cultura, ambiente, storia, vedi *supra*).
Seguendo gli scritti di Whorf, la lingua limita la libera plasticità, taglia segmenti del mondo, organizza "il flusso caleidoscopico di impressioni […] *in larga misura*" (*ivi*, p. 169, corsivo mio), analizza e seleziona la natura, divide in classi, traccia rapporti che proiettiamo su ciò che ci circonda. Tali prerogative sembrano indicare che essa media lo stare e l'agire *umano* nel mondo fornendo set di "scelte di interpretazione" ovvero selezionando gli elementi pertinenti: "la lingua […] ha il potere di rendere saliente anche ciò che 'naturalmente' non lo sarebbe, e viceversa, rendere non saliente (in qualche modo invisibile) ciò che per la fisiologia della percezione invece lo sarebbe" (Liuzza, Cimatti, Borghi): essa offre un ventaglio di possibili ipotesi che sganciano l'uomo dall'aderenza percettivo-motoria sulle cose (cfr. *ivi*). Tuttavia, Whorf non sostiene che l'uso di una lingua coincida con le funzioni psichiche dell'uomo. Infatti, sposa la concezione di Carl Jung

> che distingue tra quattro funzioni psichiche fondamentali: la sensazione, il sentimento (*Gefühl*), il pensiero e l'intuizione. È evidente per un linguista che il pensiero, come è definito da Jung, contiene un elemento *in larga misura* linguistico e di natura rigorosamente strutturata, mentre il sentimento è per lo più non linguistico, anche se può usare il veicolo del linguaggio, quantunque in maniera molto differente dal pensiero (…) le due funzioni irrazionali, la sensazione e l'intuizione, possono essere definite come non linguistiche (Whorf 1956, p. 51, corsivo mio).

Il pensiero è linguistico "in larga misura" (quindi non totalmente), ma in che termini? Whorf spiega:

> Le parole e i morfemi sono reazioni motorie, ma i fattori che

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

> connettono *tra loro* le parole e i morfemi, e che costituiscono le categorie e le configurazioni in cui risiede il significato linguistico, non sono reazioni motorie; essi corrispondono a processi neurali e a interconnessioni di tipo *non motorio*, mute, invisibili e non osservabili individualmente. Non è il mormorare le parole, ma il *rapporto* tra le parole che consente loro di produrre un risultato semantico. E' questo rapporto che costituisce la vera essenza del pensiero nella misura in cui è linguistico (*ivi,* p. 52, corsivo dell'autore).

D'altra parte, il mentale non coincide *in toto* con il linguistico:

> l'enorme importanza del linguaggio non può essere intesa nel senso che alle sue spalle non c'è nulla della natura di ciò che tradizionalmente è stato chiamato "mente". I miei stessi studi suggeriscono, almeno a me, che il linguaggio, malgrado il suo ruolo dominante, non è che un velo della superficie di processi più profondi della coscienza, che sono necessari perché possa avere luogo una comunicazione, un'emissione di segnali o un simbolismo, e che, in caso di bisogno, possono realizzare la comunicazione, anche se non il vero e proprio *accordo* senza l'aiuto del linguaggio e del simbolismo. Dico "superficiali" nel senso in cui possono essere detti superficiali, per esempio, i processi della chimica rispetto ai livelli più profondi dell'esistenza fisica, quali quello subatomico, elettronico o sub elettronico (…) più superficiale può significare più importante in un ben preciso senso operativo. Può darsi anche che non ci sia qualcosa come il "Linguaggio" (con la L maiuscola)! Può darsi che l'affermazione "pensare è questione di linguaggio" sia una generalizzazione non esatta dell'idea probabilmente più esatta che "pensare è questione di lingue diverse" [abbiamo visto in quali termini]. Le lingue diverse sono fenomeni reali e possono essere generalizzate non fino a universali come il "Linguaggio", ma a qualcosa di meglio - chiamiamolo "sublinguistico" o "superlinguistico" - e *non del tutto* dissimile, anche se molto dissimile, da ciò che ora chiamiamo "mentale"(*ivi*, pag. 198, corsivi dell'autore).
>
> Il riferimento a "processi più profondi della coscienza" che "in caso di bisogno, possono realizzare la comunicazione" sembra ammettere quei casi di "pensare senza parlare" che vengono addotti da Pinker per smentire la versione forte dell'ipotesi Sapir-Whorf, il determinismo linguistico, ovvero l'idea, attribuita a Whorf, che "il pensiero sia la stessa cosa della lingua" (Pinker 1994, p. 47, trad. mia).

Ora, simili riferimenti insieme a quanto abbiamo visto per il confronto tra hopi ed europei, ci fanno pensare che il quadro prospettato dalla cosiddetta ipotesi Sapir-Whorf sia più sfumato: la lingua informerebbe la forma di vita umana selezionando insiemi di elementi ritenuti pertinenti sganciati dall'aderenza percettivo-motoria alle cose, ma la sua influenza non sarebbe unilaterale, le costruzioni linguistiche interagirebbero con fattori non linguistici. Selezione di elementi pertinenti e interazione tra elementi linguistici ed elementi non linguistici, ci sembra di riscontrarli anche nel caso della testimonianza oculare.

4. Testimonianza oculare e ipotesi Sapir-Whorf

Ritorniamo alle ricerche sul riconoscimento del colpevole tra più persone simili, fatto da testimoni che descrivono la faccia vista. Come si vede a colpo d'occhio dalla tabella, l'effetto della descrizione sul riconoscimento della faccia è modulato da molteplici variabili.
Una di queste è il *perceptual set* del testimone, l'insieme di elementi selezionati come pertinenti, ovvero la strategia di codifica o di ricordo della faccia. Secondo le ricerche, una codifica delle singole componenti facciali (*feature encoding*) è associata con migliori descrizioni, mentre l'identificazione è legata a una codifica più globale (*holistic encoding*):

> la descrizione di una faccia comprende le singoli componenti, mentre il riconoscimento di una faccia comprende un'analisi più globale. Questo suggerisce anche che i testimoni oculari produrranno una descrizione più accurata e più completa sotto una *feature encoding*; si noti che la maggior parte di noi non fa questo a causa di una tendenza naturale a codificare le facce in modo olistico (Frowd 2011, p. 274, trad. mia).

Codificare, descrivere e riconoscere una faccia sembra essere anche una questione di interpretazione: l'accuratezza della memoria dipende anche "dagli schemi mentali di riferimento che sono in gioco nell'interpretare il significato dell'episodio. Infatti in ogni situazione noi interpretiamo spontaneamente ciò che sta accadendo, e quanto verrà immesso in memoria dipende dal modo in cui l'avvenimento viene interpretato" (Mazzoni 2003, p. 21).
Gli studi sulla facilitazione verbale fanno riferimento al concetto del *levels-of-processing:* secondo le ricerche, le strategie di codifica più profonde, ad esempio i giudizi sui tratti della personalità come la simpatia, facilitano il riconoscimento rispetto alle strategie di codifica più superficiali, ad esempio i giudizi sulle caratteristiche fisiche come il genere (vedi Meissner, Sporer, Susa 2008 e Brown, Lloyd-Jones 2005). Quanto al *verbal overshadowing effect,* alcuni ricercatori chiamano in causa la confusione tra memoria verbale e memoria visuale: il contenuto della verbalizzazione interferirebbe con il ricordo di quanto visto; ma se la *recoding interference hypothesis* funziona per i casi in cui venga effettivamente riscontrata una relazione tra qualità delle descrizione e accuratezza del riconoscimento, essa non riesce a spiegare perché anche descrivere una faccia diversa da quella vista disturbi il riconoscimento (Dodson, Johnson, Schooler 1997; Brown, Lloyd-Jones 2002, 2003 cit. in Brown, Lloyd-Jones 2005, 2006). In questi casi, a fare problema sarebbe non il contenuto della descrizione, ma il fatto stesso di descrivere. Perciò alcuni ricercatori ritengono che descrivere comporti il passaggio da una elaborazione olistica/globale a una elaborazione più analitica (*transfer inappropriate processing shift*). Secondo Chad Dodson, Marcia Johnson e Jonathan Schooler (1997) descrivere una faccia implicherebbe un cambiamento nel modo

in cui si elabora uno stimolo facciale a favore di una *featural strategy*: chi descrive focalizzerebbe l'attenzione sui singoli elementi di una faccia (*features*) ignorando gli aspetti non verbalizzabili quali sono le relazioni tra questi elementi, mentre chi non descrive (gruppi di controllo) seguirebbe una strategia più olistica, ossia più globale. Sembra di ritornare alla variabile *perceptual set*.
Ora, sia l'impatto di questa variabile sia le elaborazioni teoriche dei ricercatori ci suggeriscono che la testimonianza oculare potrebbe essere letta nell'ambito dell'ipotesi Sapir-Whorf: descrivere la faccia vista sembrerebbe implicare un cambio di strategia *qualitativo*, sembrerebbe equivalere a una diversa organizzazione, articolazione, segmentazione delle informazioni, nella misura in cui sembra rendere più salienti/pertinenti i singoli elementi di una faccia (*component information*) - verbalizzabili - rispetto alle relazioni - non verbalizzabili - che legano questi stessi elementi (*configural information*). Infatti, abbiamo visto che mentre l'identificazione è associata a una codifica più globale, le descrizioni migliori sono legate a una codifica delle singole componenti facciali. Anche in questo caso, i segni linguistici sono potenti: come abbiamo visto nell'ipotesi Sapir-Whorf, hanno "il potere di rendere saliente anche ciò che 'naturalmente' non lo sarebbe, e viceversa, rendere non saliente (in qualche modo invisibile) ciò che per la fisiologia della percezione invece lo sarebbe" (Liuzza, Cimatti, Borghi). Tuttavia, è molto difficile che vi sia una correlazione di uno ad uno tra descrizione e riconoscimento. Infatti, oltre alla mancanza di relazione tra numero di descrittori corretti e accuratezza dell'identificazione rilevata dalla meta-analisi di Christian Meissner, Siegfried Sporer, Kyle Susa (2008), bisogna considerare che la descrizione non è un elemento autonomo: come nel confronto tra hopi ed europeo la lingua interagisce con culture, ambienti, storie diverse, così la descrizione di una faccia deve fare i conti con fattori di diversa natura. Tra questi, le caratteristiche dell'evento come l'illuminazione o la distanza dal reo, la presenza di un'arma nella scena del crimine, lo stress subito dal testimone, la sua età, il decadimento della memoria ecc.
Anche la discrepanza tra *perceptual expertise* e abilità verbale ha un impatto sul riconoscimento. In generale il *verbal overshadowing effect* è più probabile quando la *perceptual expertise* supera di gran lunga l'abilità verbale, e tale è il caso della testimonianza oculare visto che descrivere una faccia, *quella* faccia, è molto difficile, anzi, il problema è che una stessa descrizione può essere associata a diverse persone. Robert Ryan e Jonathan Schooler (1998), in effetti, registrano un maggiore *verbal overshadowing effect* per i partecipanti con un'alta *perceptual expertise* e una bassa competenza verbale (risultato simile a quello per il riconoscimento dei vini, vedi Melcher, Schooler 1996 cit. in Chin Schooler 2008); i due ricercatori mettono, quindi, l'accento sulla differenze individuali ovvero sulla maggiore o minore vulnerabilità dei singoli individui al *verbal obershadowing effect.* Joseph Melcher e Jonathan Schooler (2004) disegnano degli esperimenti sull'identificazione dei funghi. Alcuni partecipanti sono sottoposti a un *perceptual training* (vedono delle foto di funghi e imparano a categorizzarli), altri a un training concettuale (ascoltano una lettura sulla morfologia dei funghi), altri ancora non seguono alcun training. Il *verbal overshadowing effect* si verifica per i partecipanti assegnati al *perceptual training*, mentre descrivere i funghi visti sortisce un effetto positivo solo quando i partecipanti assegnati al *training* concettuale sono esplicitamente invitati a prendere appunti. Questi risultati non ci sembrano in contraddizione con l'ipotesi Sapir-Whorf: l'uso di una lingua si sovrappone a una capacità prelinguistica - si pensi alla distinzione tra funzioni psichiche linguistiche e non linguistiche - ma il suo effetto varia a seconda della differenza tra abilità verbale e *perceptual expertise.*
Ora, è evidente che per la testimonianza oculare non possiamo riferirci al principio di relatività linguistica, ma forse possiamo estendere una delle definizioni di questo principio - "formulazioni diverse dei fatti" (Whorf 1956, p. 193) - agli effetti di un'altra variabile moderatrice, il metodo per ottenere la descrizione. Infatti, metodi diversi sembrerebbero ottenere descrizioni diverse, ossia formulazioni diverse di uno stesso fatto che corrispondono a selezioni diverse di elementi pertinenti diversi.
I metodi per ottenere la descrizione ovvero le istruzioni date a chi partecipa agli esperimenti sono indicati come una variabile moderatrice sia dalla meta - analisi di Meissner e Brigham (2001) sia da quella di Meissner, Sporer e Susa (2008). Il *verbal overshadowing effect* è associato con maggiore probabilità con istruzioni finalizzate a ottenere descrizioni più complete e particolareggiate piuttosto che con libere descrizioni: obbligare i partecipanti a fornire tutti i dettagli che gli vengono in mente, anche quelli di cui non sono sicuri, spesso li fa cadere in errore (vedi anche Meissner, Brigham, Kelley 2001 e Meissner 2002).
Gli investigatori, per ottenere un supplemento di informazione, possono porre delle domande fuorvianti, come "l'uomo con i baffi, aveva i capelli biondi o rossi?", che possono veicolare elementi non veritieri, poi incorporati nella descrizione del testimone (*misinformation effect*). In questo campo, pioneristico è lo studio di Elizabeth Loftus e John Palmer (1974): dopo aver visto il video di un incidente, la stima della velocità del veicolo cambia a seconda del verbo usato nella domanda. Addirittura, se si usa il verbo "to smash", "frantumarsi","infrangersi", "sfasciarsi" e, una settimana dopo la prima sessione dell'esperimento, si chiede ai partecipanti: "hai visto qualche vetro rotto?", è più probabile che questi rispondano di sì anche se nel video non si vedono vetri rotti: una domanda fuorviante può creare un falso ricordo. La relazione tra l'uso di *un* verbo e *una* certa stima della velocità potrebbe suggerire una corrispondenza biunivoca, ma si potrebbe forse

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

commentare che l'uso di verbi diversi innesca catene di relazioni diverse - Whorf richiamava le "analogie cui dà origine la formula linguistica in cui la situazione è espressa e attraverso cui è in qualche misura analizzata" (Whorf 1956, p.102). Inoltre, le domande chiuse forse veicolano al testimone elementi pertinenti diversi da quelli effettivamente visti.

La questione della diversità di selezione e segmentazione emerge dagli esperimenti sulle checklist, griglie di aggettivi da spuntare o da valutare assegnandogli un punteggio, messe a punto dai ricercatori per sopperire alla povertà del nostro vocabolario nel descrivere una faccia. Gli esperimenti di Michael Wogalter (1991, 1996) dimostrano che le performance per il riconoscimento sono peggiori quando i partecipanti usano le checklist rispetto a quando descrivono liberamente e sono migliori quando descrivono liberamente rispetto a quando non descrivono (effetto positivo della descrizione). Il ricercatore suppone che "una possibile ragione […] è che la checklist, per sua natura, ha numerosi descrittori che sono irrilevanti o sbagliati rispetto a quella particolare faccia da riconoscere" (Wogalter 1996, p. 536, trad. mia). Forse qui potremmo richiamare le considerazioni sul *perceptual set* e sul cambio di strategia di elaborazione innescato dalla descrizione: se descrivere sottende una codifica delle singole componenti facciali (*feature encoding*), a maggior ragione spuntare degli aggettivi per ogni singolo elemento della faccia concentra l'attenzione su questi elementi, a dispetto di una codifica più globale associata all'identificazione.

L'intervista cognitiva si articola in più fasi incentrate sul testimone che non deve essere interrotto e che viene invitato a dire "non lo so" quando non è sicuro: domande aperte su argomenti neutri, ricostruzione mentale dell'evento, descrizione libera dei fatti, domande su quanto detto mediate dall'uso si mnemotecniche (cfr. Memon, Meissner, Fraser 2010). Di nuovo, dunque, l'uso della lingua si intreccia con un'attività non linguistica (la ricostruzione mentale dell'evento).

Interessante è il caso della discussione con gli altri testimoni. Anche se vengono invitati a non farlo, spesso i testimoni parlano tra loro di quanto accaduto. Perciò, un testimone può incorporare le informazioni sbagliate fornitegli da un altro testimone: anche in questo caso secondo i ricercatori, si dà luogo a un *misinformation effect* che produce un'apparente conformità di memoria tra i testimoni. Fiona Gabbert et al. (2012) fanno una rassegna dei fattori in gioco: fattori normativi che implicano il confronto tra i costi del disaccordo e i costi del fare un errore, come il bisogno di approvazione sociale, il fatto che l'altro testimone sia una persona conosciuta (un amico, un fratello) o uno sconosciuto, la pressione normativa a conformarsi; fattori informativi quali il fare affidamento sulla propria memoria o su quella degli altri, la forza di persuasione dell'altro; altri fattori come la credibilità dell'altro testimone o la confusione tra risorse per cui si scambia ciò che si sente per ciò che si è visto/vissuto. Il quadro delineato, in linea con l'ipotesi Sapir-Whorf, sembrerebbe esibire la modulazione e l'influenza di diversi tipi di fattori e il ruolo della costruzione *sociale* di comportamenti, visioni comuni, selezione delle "scelte di interpretazione". Ancora di più in questa direzione va l'approccio di René Kopietz et al (2009) che, critici verso l'impianto tradizionale, disegnano un esperimento per indagare il ruolo delle impressioni e delle sensazioni globali nell'influenza tra testimoni, piuttosto che quello delle singole informazioni scambiate. In questo caso, dopo aver visto un video in cui non è chiaro chi, tra A e B, abbia attaccato briga in un bar, i partecipanti indicano A come colpevole o meno e gli comminano una pena più o meno pesante a seconda della valutazione, positiva (A mi piace) o negativa (A non mi piace), data da un altro testimone.

5. Conclusioni

Descrivere la faccia di chi commette un reato incide sul suo riconoscimento, sia positivamente sia negativamente. Un tale effetto, secondo le ricerche, è moderato da molteplici variabili: la qualità della descrizione, le caratteristiche del testimone e del colpevole, i fattori basati sulla codifica, l'intervallo evento vissuto - ricordo/descrizione dell'evento, i metodi per ottenere la descrizione, la discrepanza tra competenza verbale e *perceptual expertise*, l'intervallo descrizione-identificazione, il tempo dato per descrivere.

La descrizione, dunque, non è un fattore isolato, ma interagisce con altre variabili, linguistiche e non linguistiche. Inoltre, secondo le ricerche, sottende una strategia di codifica delle singole componenti facciali (*feature encoding*) mentre l'identificazione è associata a una codifica più globale (*holistic encoding*): chi descrive focalizzerebbe l'attenzione sui singoli elementi di una faccia (*features*) ignorando gli aspetti non verbalizzabili quali sono le relazioni tra questi elementi, mentre chi non descrive (gruppi di controllo) seguirebbe una strategia più olistica, ossia più globale. D'altra parte, diversi tipi di descrizione potrebbero essere considerati come formulazioni diverse di uno stesso fatto che corrispondono a selezioni diverse di elementi pertinenti diversi.

Per questi motivi, ci sembra il caso dei testimoni oculari possa essere incluso nell'orizzonte dell'ipotesi Sapir-Whorf che noi leggiamo nei termini di una modulazione reciproca, ma scandita e innervata dalla lingua, tra costruzioni linguistiche, ambiente, bisogni sociali, implicazioni storiche, pensiero comune e norme culturali. La testimonianza oculare, dunque, sembrerebbe esemplificare un modo di intendere i rapporti tra lingua, percezione, memoria, riconoscimento, "realtà": l'evento criminale si è verificato, un colpevole c'è, ma la chiave di accesso all'uno e all'altro passa necessariamente dalla mediazione dei segni.

Note

1 Per quanto riguarda la metodologia, almeno tre questioni sono da rilevare: gli studi sul riconoscimento delle facce sono riconducibili a due paradigmi, quello del testimone oculare e quello del riconoscimento di facce, che presentano differenze metodologiche e pervengono a risultati simili (cfr. Lindsay et al 2011, p. 307 e seguenti); condizioni e modalità di report degli esperimenti sono eterogenee, non riconducibili a standard definiti (cfr Meissner, Sporer, Susa, 2008); rispetto alla validità ecologica, gli studi esibiscono dei gap tra condizioni sperimentali e situazioni reali (cfr. Meissner, Sporer, Susa 2008 e Memon, Meissner, Fraser 2010), ad esempio, Meissner, Sporer, Susa (2008) fanno notare che alcuni degli studi analizzati dalla loro meta -analisi, considerano solo le descrizioni dei tratti fisici, laddove le descrizioni reali possono contenere anche giudizi soggettivi e globali (ad esempio, "è ripugnante").

2 Alcuni commentatori precisano che quello di Whorf sarebbe piuttosto un principio o un'impostazione di fondo (cfr. Alford 2002; Hill, Mannheim, 1992 cit. in Liuzza, Cimatti, Borghi). Qui non problematizziamo questo punto e continuiamo a riferirci alla *cosiddetta* ipotesi Sapir-Whorf

3 Pinker (1994) critica la ricostruzione del tempo degli Hopi sulla base delle ricerche di Ekkehart Malotki il cui lavoro viene, però, contestato da Alford (2002). Pinker, inoltre, dopo aver citato tre frasi che attribuisce agli Apache, sulla scia di Lenneberg e Brown, mette in dubbio che Whorf li abbia effettivamente studiato e incontrato. Ma, come fanno notare Danny Alford (2002) e soprattutto Nick Yee (vedi www.nickyee.com), in realtà le frasi citate sono degli Nootka e degli Shawnee, studiati da Whorf (cfr. Pinker 1994 pp. 60, 61 e Whorf 1956, pp. 164, 193-194, 202).

4 Alford nota che: " Whorf…argomenta da un punto di vista epistemologico non tradizionale. I suoi scritti sono corredati da commenti riguardo alla relatività einsteiniana, le teorie quantistiche, la psicoanalisi junghiana e la psicologia della Gestalt - tutti hanno a che fare più con la comprensione olistica del cosmo e dell'individuo che con i modi causali, lineari e riduzionisti più usuali nelle discipline accademiche come la linguistica. L'imputazione un determinismo causale a Whorf (…) è la base della dicotomia 'forte vs. debole'" (Alford 1978, p. 499)

Bibliografia

Alford, D.K.H., 1978, "The Demise of the Whorf Hypothesis (A Major Revision in the History of Linguistics)", in "Proceedings of the 4th Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society", pp. 485-499, in elanguage.net.

Alford, D. M., 2002, *The Great Whorf Hypothesis Hoax* - Chapter Seven from *The Secret Life of Language,* October 17, 2002 DRAFT, in hilgart.org, consultato il 14 agosto 2013 (http://hilgart.org/enformy/dma-Chap7.htm).

Brown, C., Lloyd-Jones, T. J. , 2005, "Verbal facilitation of face recognition", in "Memory &
Cognition", vol.33, n.8, pp. 1442-1456.

Brown, C., Lloyd-Jones, T. J., 2006, "Beneficial effects of verbalization and visual
distinctiveness on remembering and knowing faces", in "Memory & Cognition", vol. 34, n.2, pp. 277-286.

Chin, J. M., Schooler, J. W., 2008, "Why do words hurt? Content, process, and criterion shift accounts of verbal overshadowing", in "European Journal of Cognitive Psychology, vol. 20, n.3, pp. 396-413.

Dodson, C. S., Johnson, M.K., Schooler, J.W., 1997, "The verbal overshadowing effect:
Why descriptions impair face recognition", in "Memory & Cognition", vol. 25, n. 2, pp.129-139.

Finger, K., Pezdek, K., 1999, "The Effect of the Cognitive Interview on Face Identification Accuracy: Release From Verbal Overshadowing", in "Journal of Applied Psychology", vol. 84, n. 3, pp. 340-348.

Frowd, C., 2011, "Eyewitnesses and the Use and the Application of Cognitive Theory", in G.Davey, a cura di, *Applied Psychology,* BPS Wiley-Blackwell, pp. 267-290.

Gabbert, F., Hope, L., Fisher, R. P., 2009, "Protecting Eyewitness Evidence: Examining the
Efficacy of a Self-Administered Interview Tool", in "Law and Human Behavior ", vol. 33, n. 4, pp. 298-307.

Gabbert, F., Wright, D. B., Memon,, A., Skagerberg, E. M., Jamieson K., 2012, "Memory Conformity Between Eyewitnesses", in "Court Review", vol. 48, n.1-2, pp. 36-43.

Havard, C. , Memon, A., 2012, "Facial recognition from identification parades ", in C. Wilkinson, C. Rynn, a cura di, *Craniofacial Identification*, New York, Cambridge University Press, pp. 86-100

Kabzi□ska, J., 2012, "Long-term Consequences of Providing a Perpetrator's Description on a Subsequent Lineup Performance", in "VARSTVOSLOVJE, Journal of Criminal Justice and Security", n. 2, pp. 165-174.

Kopietz, R., Echterhoff, G., Niemeier, S., Hellmann, J. H., Memon, A., 2009, "Audience-congruent biases in eyewitness memory and judgment: Influences of a co-witness' liking of a suspect", in "Social Psychology", vol. 40, n. 3, pp. 138-149.

Lindsay, R.C.L. , Mansour, J. K., Bertrand, M. I., Kalmet, N., Melsom, E. I., 2011, "Face recognition in eyewitness memory", in A. Calder, G. Rhodes, M. Johnson, J. Haxby, a cura di,
Oxford Handbook of Face Perception, Oxford University Press, pp. 307- 328.

Liuzza, M. T., Cimatti, F., Borghi, A.M., 2010, *Lingue, corpo, pensiero: le ricerche contemporanee,* Roma, Carocci.

Loftus, E.F., Palmer, J. C., 1974, "Reconstruction of Automobile Destruction : An Example of the Interaction Between Language and Memory", in "Journal Of Verbal Learning And Verbal Behavior", vol. 13, n.5, pp. 585-589, in webfiles.uci.edu.

Mazzoni, G., 2003, *Si può credere a un testimone?*, Bologna, Il Mulino.

Memon, A., Meissner, C. A., Fraser, J., 2010, "The cognitive interview: A meta-analytic review and study space analysis of the past 25 years", in "Psychology, Public Policy, and Law", vol. 16, n. 4, pp.340-372.

Meissner, C. A., 2002, "Applied aspects of the instructional bias effect in verbal overshadowing", in "Applied Cognitive Psychology", vol. 16, n. 8, 911-928.

Meissner, C. A., Brigham, J. C., 2001, "A Meta-analysis of the Verbal Overshadowing Effect in Face Identification", in "Applied Cognitive Psychology", vol.15, n.6, pp. 603-616.

Meissner, C. A., Brigham, J. C., Kelley, C. M., 2001, "The

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

influence of retrieval processes
in verbal overshadowing", in "Memory & Cognition", vol. 29, n.1, pp. 176-186.

Meissner, C. A., Memon, A., 2002, "Verbal Overshadowing: A Special Issue Exploring
Theoretical and Applied Issues", in "Applied Cognitive Psychology", vol.16, n.8, pp. 869–872.

Meissner, C. A., Sporer, S. L., Schooler, J. W., 2007, "Person descriptions as eyewitness
evidence", in R. Lindsay, D. Ross, J. Read, M. Toglia, a cura di, *Handbook of Eyewitness*
Psychology: Memory for People, Lawrence Erlbaum & Associates, pp. 3-34.

Meissner, C.A., Sporer, S. L., Susa, K. J., 2008, "A Theoretical Review and Meta-Analysis of the
Description-Identification Relationship in Memory for Faces", in "European Journal of Cognitive Psychology", vol.20, n. 3, pp. 414-455 (.

Melcher, J.M., Schooler, J.W., 2004, "Perceptual and conceptual training mediate the verbal overshadowing effect in an unfamiliar domain", in "Memory & Cognition", vol. 32, n. 4, pp. 618-631.

Mioni, A., 1970, "Presenza e attualità di Whorf nella linguistica", in Whorf 1956, pp. IX-XXIII .

Pinker, S., 1994, *The language instinct*, New York, HarperCollins.

Ryan, R. S., Schooler, J. W., 1998, "Whom Do Words Hurt? Individual Differences in
Susceptibility to Verbal Overshadowing", in "Applied Cognitive Psychology", Vol. 12, pp. 105-125.

Semmler, C., Brewler, N., 2010, "Eyewitness memory", in J. M. Brown, E.A. Campbell, a cura, *The Cambridge Handbook of Forensic Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 49-57.

Schooler, J.W., 2002, "Verbalization produces a transfer inappropriate processing shift", in "Applied Cognitive Psychology", vol.16, n.8, pp. 989-997.

Schooler, J. W., Engstler-Schooler, T. Y., 1990, "Verbal overshadowing of visual memories:
Some things are better left unsaid", in "Cognitive Psychology", vol. 22, n.1, 36–71.

Swoyer, C., 2003, "The Linguistic Relativity Hypothesis", supplement to the entry "Relativism", in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, in plato.stanford.edu, consultato il 14 agosto 2013.

Valentine, T., "Identification Evidence" , in G. M. Davies, A. R. Beech, a cura di, *Forensic Psychology: Crime, Justice, Law, Interventions*, BPS Wiley-Blackwell, pp.

Wells, G.L., 1978, "Applied Eyewitness-Testimony Research: System Variables and Estimator Variables", in "Journal of Personality and Social Psychology", vol. 36, n.12, pp. 1546-1557.

Whorf, B. L., 1956, *Language, Thought and Reality*, Cambridge ,The Mit Press; trad. it. *Linguaggio, pensiero e realtà*, 1970.

Wise, R. A., Safer, M. A., 2012, "A Method for Analyzing the Accuracy of Eyewitness Testimony
in Criminal Cases", in "Court Review", vol. 48, n. 1-2, pp. 22-35.

Wittgenstein, L., 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell; trad. it. *Ricerche filosofiche,* Torino, Einaudi, 1974.

Wogalter, M. S., 1991, "Effects of post-exposure description and imaging on subsequent recognition performance", in "Proceedings of the Human Factors Society", 35, pp. 575-579.

Wogalter, M. S., 1996, "Describing faces from memory: accuracy and effects on subsequent recognition performance", in "Proceedings of the Human Factors and Ergnomics Society", 40, pp. 536-540.

www.nickyee.com, consultato il 14 agosto 2013, "What Whorf really said" (http://www.nickyee.com/ponder/whorf.html)

Nello spazio liminale dell'opera: regimi sensibili e astrazione

Francesca Polacci

1. Premessa

Questo contributo si concentrerà su alcune composizioni in cui è messa in forma una tensione sul limite delle immagini, tensione che invita a riflettere sullo statuto di opera d'arte. Si tratta di un tema che potenzialmente apre una pluralità di percorsi e che in questa sede cercherò di mettere a fuoco a partire da una riflessione sulla cornice dell'opera, cornice da intendersi in senso non solo materiale ma anche teorico, quindi come margine che marca un limite di ordine epistemico, deputato a sancire o a riscrivere la distinzione tra ciò che è rappresentazione e ciò che non lo è.
Come ben riassume J.-C. Lebensztejn "toccare la cornice è toccare l'arte, è toccare lo statuto che gli conferisce la nostra cultura" (Lebensztejn 1999, p. 207 trad. mia)[1], e non sorprende che Nelson Goodman includa la cornice tra i fattori di implementazione di un'opera, strumento capace di "far funzionare qualsiasi opera come arte" (Goodman 1984, p. 48).
Nel corso di questa breve disamina attingeremo principalmente alle formulazioni di L. Marin. Senza poterle ripercorrere in modo puntuale, mi preme tuttavia ricordare come Marin cerchi di disimplicare la complessità del dispositivo della cornice mettendone in luce la centralità dell'istanza di ricezione, l'inquadratura infatti è posta a opera terminata, si rivolge allo spettatore e non al pittore, è inoltre prescrittiva del soggetto osservatore, in quanto ne modellizza lo sguardo, istruendolo a un "far sapere" e a un "far credere" in relazione all'immagine. È altresì centrale la componente spaziale, in quanto la soglia è luogo di articolazione, mai data una volta per tutte, dello spazio della rappresentazione in relazione a quello esterno ad essa, è limite topologico complesso. Il margine dell'opera, inoltre, si fa carico della componente intransitiva, *presentativa*[2] della rappresentazione, è "deittico iconico" che dice "questo" presentandoci così lo spazio rappresentato.
La riflessione di Marin incrocia quella di altri pensatori, e in particolare di J. Derrida (1978), nel momento in cui definisce la cornice come luogo teorico denso, che pone in essere un'aporia della nozione di limite, in quanto né esterna né interna alla rappresentazione.
Questa doppia negazione, che definisce la cornice come luogo neutro, ci invita a esplorare le tangenze con quanto teorizzato in ambito semiotico, e in particolare con il termine neutro della struttura elementare della significazione. A questo proposito è centrale la riflessione sviluppata da F. Marsciani (1990), e che non ripercorreremo nella sua complessità, ci preme però ricordare come il neutro occupi una posizione necessaria e paradossale insieme: paradossale poiché la sua definizione in quanto doppia negazione lo espelle dal campo semantico di riferimento, posizione tuttavia necessaria perché rappresenta una sorta di limite del campo categoriale. Una simile formulazione rimanda, peraltro, alla casella vuota deleuziana[3], casella che circola tra le serie e che manca sempre al proprio posto, luogo su cui si incardina la significazione e al contempo sfugge sempre a se stesso, non consentendo mai una presa diretta del senso.
La cornice in quanto luogo neutro si configura dunque anche come principio dinamico di articolazione del senso, in cui possono collocarsi operazioni tese a riformulare lo statuto teorico della rappresentazione. Mi preme evidenziare come, all'interno del presente percorso, lo statuto neutro della cornice debba essere considerato un presupposto rispetto al quale le opere in esame realizzano uno scarto, almeno questa è l'ipotesi che proveremo a sviluppare. Ossia nel momento in cui rivolgiamo lo sguardo a composizioni che riflettono sul margine, che lo aprono e per così dire ci guardano dentro, ci accorgiamo che queste stesse opere mettono in discorso le contraddizioni che abitano il limite delle immagini.
Saranno prese in esame composizioni che si collocano tra fine Ottocento e inizio Novecento, momento in cui è il sistema delle arti a essere posto in questione e dunque un'indagine sul margine può dimostrarsi particolarmente densa di ricadute. Nello specifico, esploreremo due casi a nostro avviso interrelati, in cui il lavoro sul limite ha un esito speculare e inverso, nonché deve essere posto in relazione con le rispettive estetiche sviluppate dai due artisti presi in considerazione[4].

2. Sul margine neoimpressionista di Seurat

Talune composizioni di Seurat si dimostrano particolarmente interessanti in seno alla problematica brevemente tratteggiata. Il maggiore esponente del neoimpressionismo nella sua brevissima e fulminante carriera, basti pensare che muore a soli 31 anni, dedica una particolare attenzione alla cornice, e in talune opere interviene a distanza di alcuni anni, quindi retrospettivamente, a ridipingerne il contorno[5].
Vorrei provare ad argomentare un'ipotesi più generale,

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

che sarà poi circoscritta nel corso del saggio, secondo la quale il lavoro che l'artista porta sui margini dei suoi dipinti entra in stretta consonanza con la sua estetica, in altri termini, cercheremo di mostrare come quanto realizzato sui limiti dell'immagine sia complementare all'indagine sulla resa neoimpressionista del colore.

Come noto, la tecnica pointilliste prevede che la luminosità sia ottenuta non per fusione dei colori sulla tavolozza, ma per giustapposizione di toni primari, in forma di piccoli puntini. Tecnica che è l'esito dell'incontro tra le ricerche sviluppate in ambito scientifico, in particolare la fisiologia ottica, e quelle sviluppate in ambito estetico, e il testo che fa da raccordo tra le due è quello di Ogden Rood *Teoria scientifica dei colori e sua applicazione all'arte e all'industria* del 1879, opera in cui Rood mostra come la fusione per sintesi retinica è da cinquantacinque a settanta volte più luminosa rispetto a quanto riusciremmo ad avere mescolando i colori sulla tavolozza.

Nelle opere dei neoimpressionisti la componente fisiologica-percettiva è messa in forma, diviene oggetto di elaborazione estetica. In particolare, vedremo come il problema delle forme di percezione sia tematizzato dalle composizioni selezionate. Ossia è nel passaggio dalla regola paradigmatica – che prevede l'equivalenza di alcune unità cromatiche – alla trasposizione sintagmatica, in cui queste unità sono combinate in forma discorsiva all'interno di un singolo testo, che si dà un'operazione di messa in discorso di differenti regimi percettivi.

È forse fin troppo superfluo ricordare come il pointillisme sia prescrittivo, affinché avvenga la ricomposizione cromatica, di un soggetto osservatore previsto a una certa distanza. Con soggetto osservatore deve intendersi, coerentemente a quanto formulato in ambito semiotico, un'istanza disincarnata prevista dal testo e iscritta in esso indipendentemente dalla presenza fisica di un soggetto fenomenico[6].

Una simile accezione è qui particolarmente rilevante in quanto è fondamentale rimarcare il passaggio da un livello fisiologico, convocato nei trattati di ottica – a proposito della sintesi retinica dei colori primari – a uno discorsivo, in cui indipendentemente dalla presenza di uno spettatore che realizza la sintesi retinica l'opera tematizza uno specifico regime percettivo/sensibile, regime su cui può innestarsi una presa estesica dell'enunciato visivo[7].

Un caso interessante in cui l'elaborazione della cornice in relazione alla tecnica pointilliste è piuttosto articolata è *Embochure sur la Seine, soir Honfleur* (1886) (Fig. 1) di Seurat. Sulla cornice in legno sono dipinti colori complementari a quelli della composizione, ossia in alto a destra e a sinistra risaltano i rossi là dove nella rappresentazione i verdi, e in basso a sinistra nella cornice prevale il verde a fronte del rosso dominante della composizione. Dunque il limite del quadro diviene uno spazio funzionale a esaltare gli effetti luministici della rappresentazione.

Altro elemento significativo è la luce riflessa sulla corni-

Fig. 1 – G. Seurat, *Embouchure de la Seine, soir, Honfleur*, 1886, olio su tela, 64,2 x 80 cm, New York, The Museum of Modern Art.

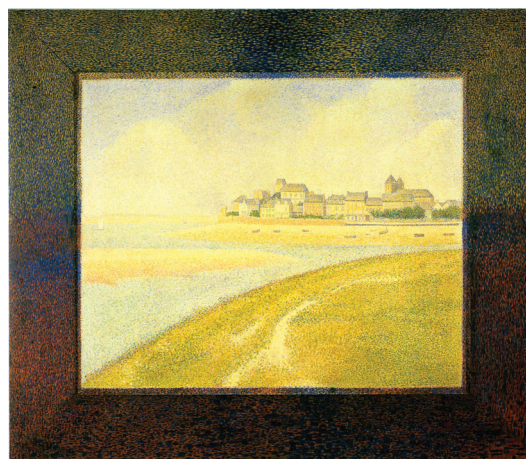



Fig. 2 – G. Seurat, *Le Crotoy*, *amont*, 1889, olio su tela, 70,5 x 86,7 cm, Detroit, The Detroit Institut of Arts.

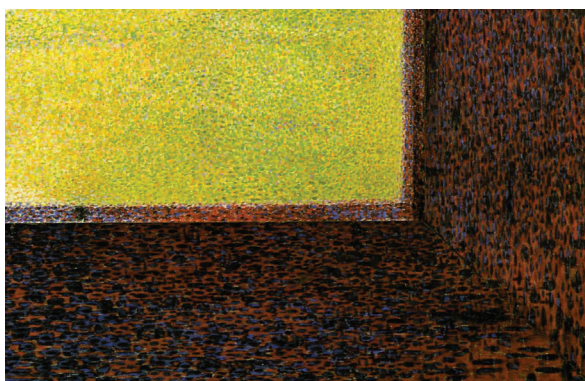



Fig. 2a – G. *Le Crotoy*, *amont*, 1889, particolare.

ce in basso a sinistra: si tratta della luce che appartiene allo spazio rappresentato (è la luce del tramonto che si riflette sull'inquadratura), pertanto attraverso l'elemento luminoso la rappresentazione deborda oltre i propri margini, instaurando una continuità con lo spazio esterno all'opera[8].

Ora, un simile lavoro sul limite trasforma la funzio-

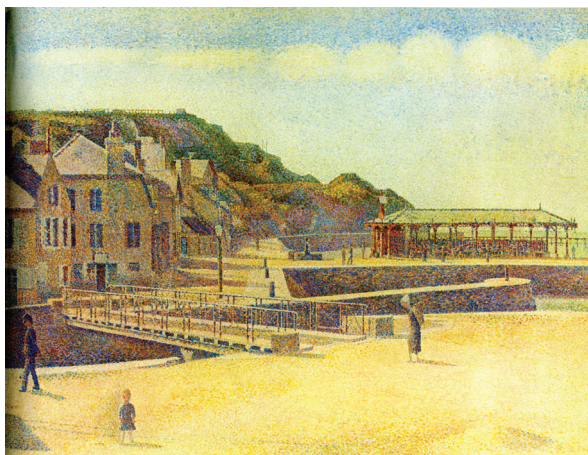



Fig. 3 – G. Seurat, *Port-en-Bessin, le pont et les quais*, 1988, olio su tela, 67 x 84,5 cm, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.

ne classica della cornice. Questa infatti contribuisce all'iscrizione della profondità nella rappresentazione, anche grazie alla proiezione di un'ombra all'interno dello spazio rappresentato. La cornice si configura pertanto come un operatore sintattico che mette in relazione la luce esterna al dipinto con quella interna. Nell'opera di Seurat il trattamento della luce rappresentata (quella del tramonto) in *relazione* alla cornice inverte la funzione dell'inquadratura, in quanto il margine assume la luce dello spazio rappresentato ponendosi così in continuità con questo stesso.

È pertanto in virtù di una simile articolazione della luce e della complementarità cromatica sopra indicata, attraverso cui il principio sintattico del pointillisme è trasposto alla *relazione* tra rappresentazione e inquadratura, che quest'opera costruisce il margine come luogo abitato dalla rappresentazione.

Spostando lo sguardo alla storia materiale del dipinto, implicita conferma dell'efficacia dell'operazione di Seurat ce la offre il MoMA di New York, i cui curatori hanno sentito l'esigenza di riquadrare con un'ulteriore cornice dorata la composizione.

Ci sembra interessante rimarcare come un simile utilizzo del colore, che ne magnifica la natura relazionale, per cui una vibrazione luminosa è ottenuta per giustapposizione di colori primari, metta l'accento su una qualità del cromatismo che è stata al centro della riflessione, fra gli altri, di Wittgenstein, e il riferimento è al suo *Osservazioni sui colori. Una grammatica del vedere*, raccolta di manoscritti redatti tra il '50 e il '51 e poi pubblicati nel '77. Raccolta in cui il filosofo osserva come un colore non abbia valore in sé ma solo nel momento in cui è situato in un sistema di relazioni. E a tal proposito è significativo l'esempio proposto da Wittgenstein di una fotografia in bianco e nero all'interno della quale distinguo dalle tonalità di grigio che un ragazzo è biondo, e ciò non perché "vedo" il biondo ma in quanto situo le differenti tonalità in un sistema di posizioni reciproche[9].

Rivolgendo di nuovo lo sguardo a Seurat, vediamo come in *Le Crotoy*, 1889 (Fig. 2) sia realizzato un lavoro sul margine analogo a quanto visto per *Embochure sur la Seine*, quindi di complementarità tra colori della rappresentazione e dell'inquadratura. Non entreremo dunque nel merito di un simile aspetto ma metteremo a fuoco *Le Crotoy* in relazione alla resa della firma. L'artista applica la tecnica pointilliste anche al segno autografo: come si vede anche in *Port en Bassin* (1888) (Fig. 3) Seurat adotta una firma pointilliste, operando però una variazione rispetto alla tecnica puntinista, in quanto inserisce tutti puntini monocromatici che non devono essere ricomposti in virtù di contrasti.

In *Le Crotoy* (Fig. 2a particolare), come in altre successive, la firma costituita da puntini monocromatici e posta su di un bordo dipinto, diviene *limen* che si disfa, in quanto tende a essere assorbita dalla scomposizione cromatica. L'effetto percettivo riprodotto è quello di una scarsa visibilità del segno autografo, le pennellate blu sono infatti identiche a quelle che danno forma alla finta cornice, ma a differenza di queste ultime i puntini che generano la firma si addensano intorno a direttrici plastiche che definiscono la sagoma di lettere alfabetiche. Il nome di Seurat tende così a celarsi parzialmente in seno alla scomposizione puntinista del colore, per rivelarsi solo a uno sguardo ravvicinato.

Una simile elaborazione della firma è densa di ricadute: se sancisce il momento terminativo del fare dell'artista, sanzionando l'enunciato pittorico come concluso[10], in questo caso la sua indistinzione rende incerto il margine temporale dell'opera, limite che così viene riscritto anche sotto il profilo della temporalità implicata e non solo dell'articolazione dello spazio come visto sopra.

La scomposizione non cromatica, ma plastica, a cui Seurat sottopone la firma rivela, inoltre, una riflessione che l'artista sviluppa sulla propria estetica attraverso il segno autografo. A questo proposito può essere utile recuperare quanto M. Schapiro osserva sul pointillisme, ossia, nel "mondo-immagine" di Seurat, ci dice il critico statunitense: "il continuo è costituito dal discreto, le masse solide emergono da una diffusione infinita di piccoli punti: un mistero del venir-alla-luce per l'occhio" (Schapiro 1982b, p. 104). La traduzione dell'ultima parte della frase forse non rende perfettamente il senso dell'originale, dove leggiamo "a mysthery of coming-into-being for the eye"[11], quindi "un mistero del passaggio all'essere per l'occhio". La scomposizione puntinista, nella lettura offerta da Schapiro, ci mostra dunque *il mistero del venir al mondo dell'immagine*.

Mistero, aggiungo, che si cela in una visione ottica (nel senso di visione *optische*[12]) del dipinto, là dove il soggetto osservatore è previsto a una distanza tale da ricomporre i piccoli punti in una massa omogenea, viceversa il mistero del "passaggio all'essere" dell'immagine tende a dis-velarsi nel momento in cui lo sguardo si avvicina e coglie lo sparpagliamento dei puntini, la discontinuità delle piccole pennellate.

La firma di Seurat prescrive proprio questo secondo

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

T. reg. Trib. di Palermo n. 2 - 17.1.2005

regime di visione, ossia una visione tattile (*haptische*), ravvicinata, mettendo in discorso un ulteriore regime di percezione.
Ma ancora, è significativo che proprio attraverso la firma sia dis-velato il funzionamento percettivo ed estetico dell'immagine pointilliste e che questa stessa tenda a dissolversi in una massa indistinta di puntini. Ossia, non solo il processo puntinista è mostrato metateoricamente, in quanto le pennellate sono tutte monocromatiche, ma la parziale dissoluzione del nome di Seurat nello stile pointilliste sembra riscrivere la relazione autoriale tra artista e opera: in questo caso l'artista è indicato essere lo stile dell'opera più che l'autore stesso, il cui statuto e ruolo, ereditato dalla tradizione rinascimentale, sembra così essere messo in causa.
Ed è nello scarto tra regime ottico e tattile, in cui il processo di formazione dell'immagine si dis-vela, che è suscettibile di innestarsi la presa estesica del senso. A questo proposito ci sembra importante ricordare il passaggio che A.J. Greimas (1987) dedica a Palomar di Calvino: "Il suo sguardo [di Palomar] avanza [...] «fino a sfiorare la pelle tesa», prolungando così l'isotopia visiva attraverso la tattilità. Ora il tatto è qualcosa in più di ciò che l'estetica classica gli riconosce – capacità di esplorazione dello spazio e apprensione dei volumi: esso si situa tra gli ordini sensoriali più profondi, esprime prossemicamente l'intimità ottimale e manifesta, sul piano cognitivo, la volontà di una congiunzione totale" (Greimas 1987, p. 22). E nella rilettura proposta da G. Marrone (1995) è evidenziato come sia il passaggio dalla vista al tatto che consente l'intravisione di un nuovo stato di cose permettendo l'accesso alla presa estesica dell'opera. Nella diversità delle realizzazioni discorsive, e senza poter immaginare una generalizzazione di una simile dinamica, ci sembra tuttavia significativo come anche nel caso in analisi si apra lo spazio per una presa estesica proprio nello scarto tra due regimi percettivi.
Dopo aver visto come firma e cornice, entrambi dispositivi liminali, lavorano in due composizioni di Seurat dissolvendo il limite dell'opera, indico quello che può essere inteso come un contro-esempio: l'opera di Severini, *Ritmo plastico de 14 luglio* (1913) (Fig. 4). Come ben evidente da questa composizione, non tutti gli interventi che invadono il margine sono funzionali a porre in causa il limite tra spazio della rappresentazione e spazio esterno a essa. In questo caso, esattamente al contrario di quanto visto per Seurat, i tratti che investono la cornice accentuano la funzione di separazione svolta dall'inquadratura stessa, al fine di evidenziare l'effetto di dinamismo della composizione.

Fig. 4 – G. Severini, *Ritmo plastico del 14 luglio*, 1913, olio su tela, 85 x 68 cm, Roma, collezione Severini.

3. Limite e astrazione in Mondrian

Un interessante lavoro sulla cornice, che va in direzione differente rispetto quanto visto sin qui, è svolto da Mondrian.
L'ipotesi che vorrei provare a sviluppare – benché in modo piuttosto sintetico – è che la lavorazione del margine intervenga attivamente nell'accesso all'astrazione,

Fig. 5 – P. Mondrian, Albero grigio, 1911, olio su tela, 78.5 x 107.5 cm, L'Aia, Haags Gemeentemuseum, cat. 30.

Fig. 6 – P. Mondrian, Melo in fiore, 1912, olio su tela, 78.5 x 107.5 cm, L'Aia, Haags Gemeentemuseum, cat. 35.

là dove quest'ultima non ha un'accezione univoca, ma l'artista, nel corso della sua produzione, pone in relazione rappresentazione e mondo sensibile attraverso strategie differenti.

Fig. 7 – P. Mondrian, Alberi in fiore, 1912, olio su tela, 60 x 85 cm, New York, The Judith Rothschild Foundation, cat. 36.

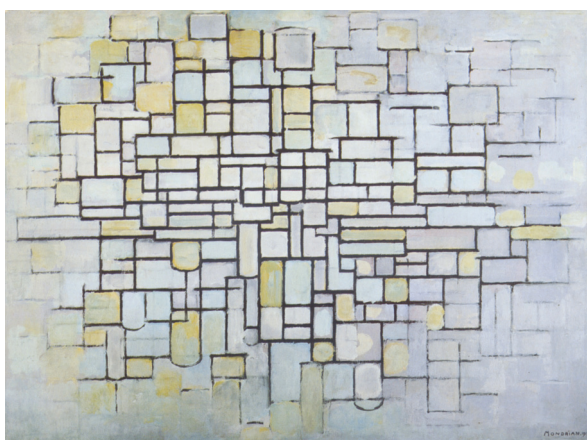



Fig. 8 – P. Mondrian, Composition No. II, 1912, olio su tela, 88 x 115 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum, cat. 49.

Fig. 9 – P. Mondrian, *Tableau No. I*, 1913, olio su tela, 96 x 64 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum, cat. 50.

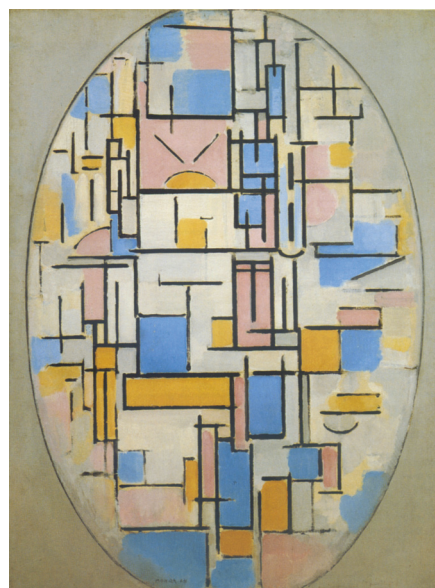



Fig. 10 – P. Mondrian, Composizione ovale con piani di colore 1, 1914, olio su tela, 107.5 x 79 cm, New York, The Museum of Modern Art, cat. 57.

A inizio anni '10 Mondrian realizza un'astrazione per de-figurazione, quindi per sottrazione di specificazioni figurative che applica agli oggetti del mondo nel momento in cui li rappresenta sulla tela, e la serie degli alberi è celebre in proposito (Figg. 5, 6, 7). Analogamente avviene con la serie delle facciate e dei prospetti stradali (Figg. 8, 9, 10, 10a)[13], in cui, benché il risultato sia una griglia fondata sull'opposizione tra verticali e orizzontali, il movimento di astrazione è dello stesso tenore (si veda in particolare la relazione tra la figura 10 e il disegno preparatorio, figura 10a). Prevale la simmetria, non vi è alcuna spinta al superamento dei margini, questi non sono valorizzati, la composizione è centrata, stabile, è peraltro evidente la stretta relazione con il *quadrillage* di matrice cubista. E' impostata una visione sinottica, il soggetto osservatore presupposto è un'istanza che domina quanto rappresentato, che abbraccia tutto. La relazione tra rappresentazione e mondo si dà per riduzione delle qualità mondane a partire da un occhio capace di dominare quanto messo in scena[14].

Esattamente al contrario rispetto al processo per defigurazione, a fine anni '10 Mondrian adotta la così detta "griglia modulare" attraverso la quale ottiene un risultato speculare e inverso rispetto a quanto appena visto. A questo proposito sono significative le opere con formato a losanga (Figg. 11 e 12). Queste composizioni pongono un problema relativo ai limiti dell'immagine e dunque alla sua cornice secondo un duplice punto di vista. Innanzi tutto sembrano invertire la relazione tra formato/cornice da un lato e mondo sensibile dall'altro, ossia il formato non è più quel campo all'interno del quale adattare una trasposizione regolata delle qua-

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

T. reg. Trib. di Palermo n. 2 - 17.1.2005

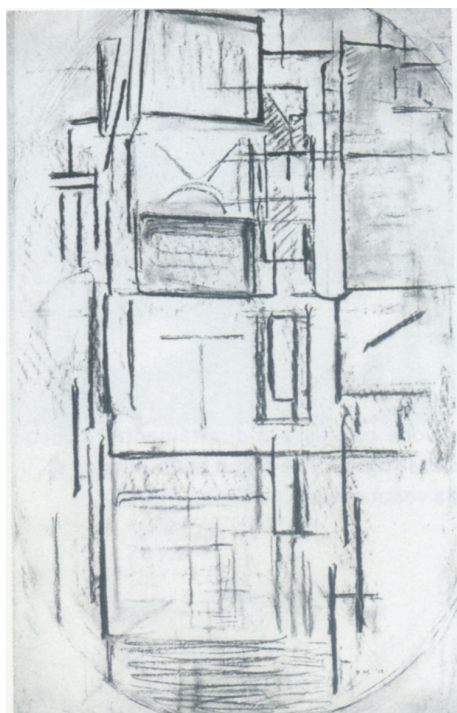



Fig. 10a – P. Mondrian, Facciata laterale, 1914, carboncino su carta, 104.2 x 61.6 cm, New York, Marlborough Gallery.

lità mondane, ma questo stesso ritaglia una porzione di mondo, offrendocene un prelievo casuale, una sorta di "stampino" che però non dà forma a quanto isola, ma lo restituisce con un effetto di impersonalità e automazione.

Secondariamente attingo a una considerazione di C.L. Ragghianti (1962) provando a svilupparla brevemente. Il critico suggerisce che la modularità geometrica di queste opere incrini il concetto di "personalità artistica", insinuando una differente accezione di astrazione, nei termini di arte astratta in quanto arte collettiva. Se accettiamo che tali composizioni mettano in causa l'idea di arte come prodotto di un singolo, narcotizzando dunque l'istanza soggettiva presupposta a ogni enunciato, possiamo sostenere che si tratta di opere che aprono un interrogativo circa la definizione di arte e di artista, che si interrogano – e ci interrogano – su *quando* qualcosa possa essere definito arte, nonché *esemplificano* – ancora in senso goodmaniano – una specifica accezione di astrazione[15].

La terza e ultima fase, così detta "neoplastica", comprende le opere più note di Mondrian ed è anche la più complessa, (Figg. 13 e 14). Tra griglia geometrica e mondo sensibile non c'è rapporto di riduzione di qualità mondane come nel primo caso, ma il reticolo e il cromatismo valgono nelle loro relazioni "pure" di linee e colore.

Inoltre, sebbene non intendiamo addentrarci nelle complesse relazioni tra l'opera di Mondrian e l'architettura a lui contemporanea[16], ci preme tuttavia ricordare le possibili continuità, poste in rilievo da Ragghianti (1962), tra le opere neoplastiche e la scansione dello spazio propria all'architettura olandese del XVII secolo (Figg. 15, 16, 17) e a quella Giapponese, si vedano a questo proposito le figure 18 e 19[17].

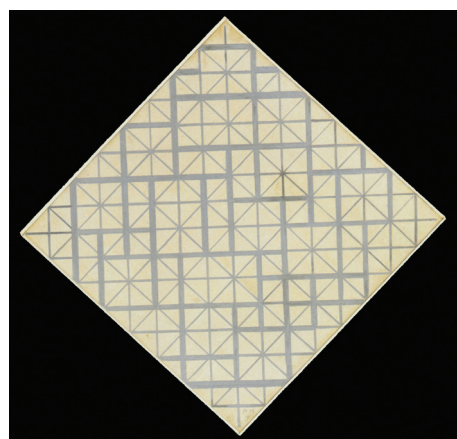



Fig. 11 – P. Mondrian, Composizione con griglia 4 (Losanga), 1919, olio su tela, 60 x 60 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, cat. 79.

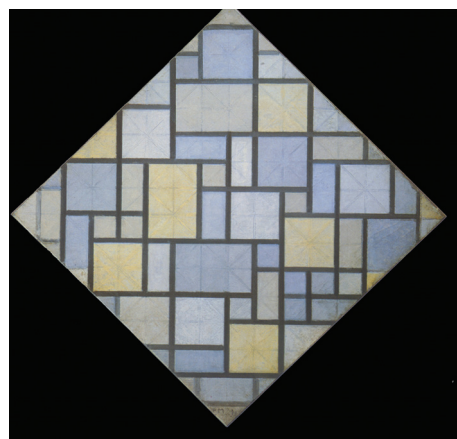



Fig. 12 – P. Mondrian, Composizione con griglia 5 (Losanga), 1919, olio su tela, 60 x 60 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum, cat. 80.

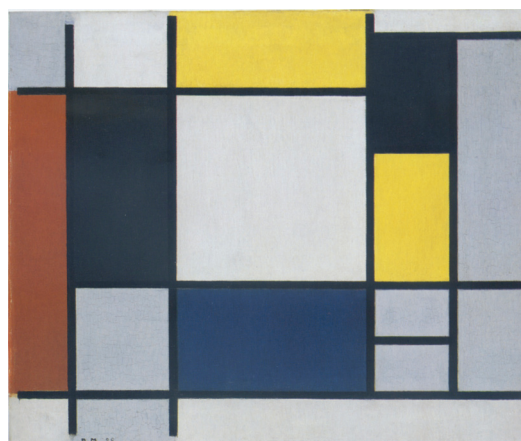



Fig. 13 – P. Mondrian, Composizione con giallo, rosso, nero, blu e grigio, 1920, olio su tela, 51.5 x 60 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum, cat. 88.

Fig. 14 – P. Mondrian, Composizione con grande piano blu, rosso, nero, giallo e grigio, 1921, olio su tela, 51.5 x 60 cm, Dallas, Museum of Art, cat. 92.

Fig. 15 – Amsterdam sec. XVIII

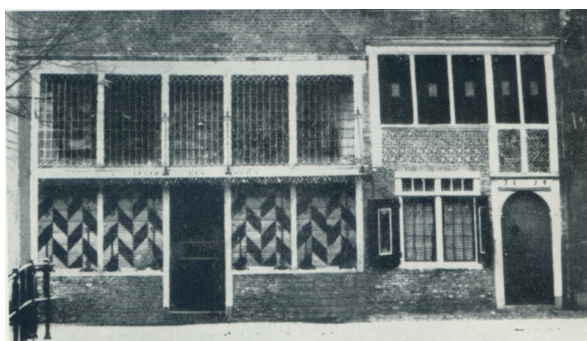



Fig. 16 – Case ad Amersfoort (Utrecht) sec. XVII.

Fig. 17 – Schiera di case, 1642, Amsterdam.

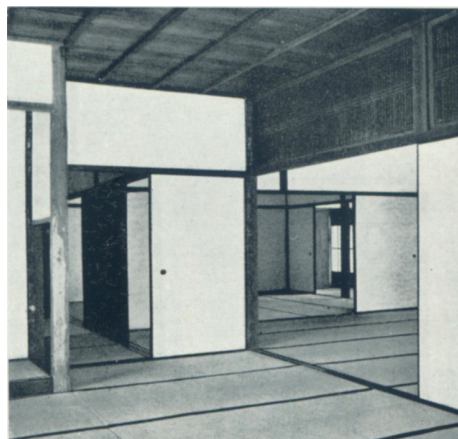



Fig. 18 – Interno di Palazzo di Katsura.

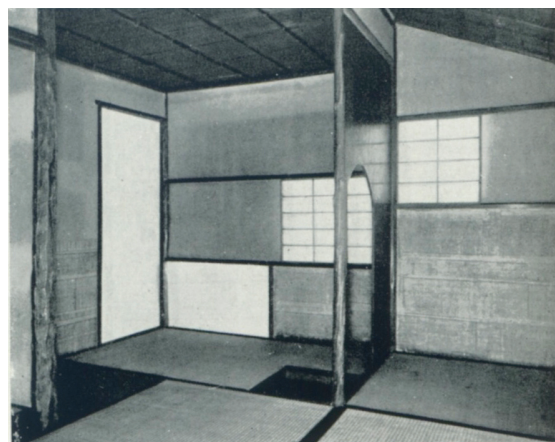



Fig. 19 – Tokonoma, stanza del tè Jo-an, Oiso (Tokyo).

In seno al percorso proposto ci sembrano significative le tangenze tra architettura ed elaborazione del rapporto tra griglia e formato, là dove la cornice/formato non imposta più una simmetria né circoscrive quanto rappresentato, la griglia si sovrappone infatti con un apparente effetto di casualità. Se vi è una *traduzione* sulle due dimensioni della scansione volumetrica e geometrica che contraddistingue alcuni edifici architettonici, o quanto meno se sulle tele di Mondrian sono presenti analoghe *relazioni* che regolano il rapporto tra elementi non figurativi, la differenza precipua – rispetto al modello architettonico – si insinua, almeno questa è la nostra ipotesi, nel trattamento del margine, quindi nel superamento della cornice/formato in quanto elemento capace di "cingere" e contenere quanto messo in forma. A questo proposito potremmo aggiungere, avvalendoci di una generalizzazione, che sembra essere valorizzata, per differenza, la portata architettonica inscritta nell'inquadratura stessa: questa viene evocata e contemporaneamente negata. Peraltro la presenza di una dimensione "architettonica" in seno al dispositivo della cornice è stata posta in luce da Marin in relazione al campo semantico coperto dalle tre lingue: francese, italiano e inglese, rispettivamente "cadre", "cornice" e "frame". Marin evidenzia come con *cornice* l'italiano adotti "un

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

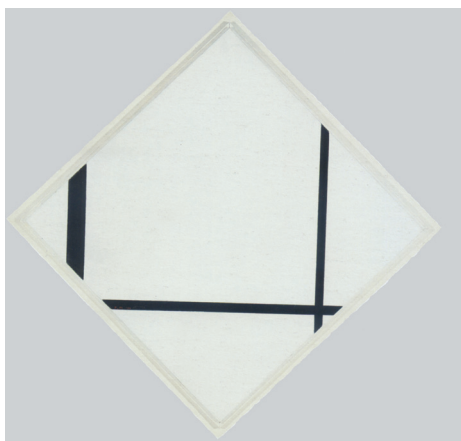



Fig. 20 – P. Mondrian, Composition IV (composizione a losanga con tre linee nere), 1929, olio su tela, 78.2 x 78.2 cm, Yale University Art Gallery, cat. 120.

Fig. 21 – P. Mondrian, *Composition No. I*, 1930, olio su tela, 78.2 x 78.2 cm, Kunstmuseum Winterthur, cat. 126.

termine architettonico: la sporgenza che circonda un edificio per proteggerne la base dalla pioggia, la modanatura aggettante che cinge qualunque tipo di opera e in particolare il fregio di trabeazione che corona gli ordini. Nel termine sono in gioco i valori di ornamento e di protezione, le nozioni di pregnanza e di sporgenza"[18] (Marin 1994, p. 200). Se le verticali e le orizzontali delle opere neoplastiche valgono in quanto relazioni tra linee e superfici cromatiche scardinando l'operazione di riduzione alla base di un'astrazione per de-figurazione, ci sembra pur tuttavia degno di nota il lavoro realizzato sul margine in rapporto alla funzione svolta da questo stesso in architettura. Si tratta di artefatti che ripensano il rapporto tra opera e mondo sensibile non più in termini di trasposizione di talune qualità ma di *presenza* di queste stesse, di natura astratta, sulla tela, nondimeno tali opere non possono eludere la relazione con il formato, quindi con la sostanza dell'espressione che pone la tela in quanto oggetto del mondo. Ecco allora che il bordo diviene un luogo sensibile, che convoca e nega al contempo la qualità architettonica inscritta nel campo semantico implicitamente convocato.

A ciò deve aggiungersi la presenza di opere – come le due sopra ricordate (Figg. 13 e 14) – in cui il reticolo, in alcuni punti, non tocca il margine della composizione[19], e l'effetto ottenuto è quello di evidenziare una *non necessità* nella relazione tra griglia e formato, esattamente al contrario di quanto avverrà, poi, nelle opere di Stella[20]. Inoltre l'effetto di *non necessità* appena indicato è accentuato da una griglia che, come anticipato, non è più centrata, ma asimmetrica, afocale, tale da proseguire idealmente oltre i margini della composizione, convocando così la spazialità al di là dell'opera.

Infine, è significativo come Mondrian vada a riscrivere la relazione tra spazio della rappresentazione e spazio esterno a essa intervenendo anche sulla cornice, nella sua consistenza materiale, e l'operazione che realizza va ad alterarne il dispositivo teorico, sottraendola alla neutralità presupposta.

Come vediamo in queste opere (Figg. 20 e 21) l'artista inserisce una cornice dietro il telaio, sotto forma di una serie di listelli bianchi, in modo tale che la tela venga in avanti rispetto alla parete, costituisce una sorta di piedistallo che inverte la funzione dell'inquadratura. A fronte di una cornice classica che imprime profondità all'opera, intervenendo attivamente nella resa di una terza dimensione simulata, l'operazione di Mondrian fa sì che l'opera in questione costruisca lo spazio dell'osservatore come invaso dall'artefatto stesso.

È così negata la rappresentazione come superficie suscettibile di accogliere un al di là del dipinto e posto il quadro come oggetto del mondo. La relazione tra un al di qua e un al di là della superficie è messa in causa manipolando il dispositivo dell'inquadratura, che prevede, in questo caso, un al di qua dell'opera nelle tre dimensioni. Un nuovo statuto di opera d'arte sembra essere rifondato a partire proprio da un lavoro sul dispositivo della cornice che implica l'osservatore nella sua contiguità visiva e tattile all'oggetto quadro.

Note

1 Nell'originale leggiamo: "Toucher au cadre, c'est toucher à l'Art, au statut que lui fait notre culture".

2 Marin (1994) indica due dimensioni costantemente convocate dalla rappresentazione, una mimetica, in cui è valorizzata la componente transitiva (qualcosa di assente è sostituito con qualcosa di presente) e una intransitiva o "presentativa", in cui è magnificata l'etimologia latina del termine, *re-præsentatio*, dove quindi è in primo piano l'operazione di mostrare, presentare qualcosa.

3 Cfr. Deleuze (1973).

4 Più in generale il *corpus* proposto non è da intendersi "chiuso", ma aperto, suscettibile di arricchirsi ulteriormente in funzione dell'avanzamento di un lavoro attualmente *in fieri.*

5 Per una sintetica, ma approfondita ricognizione sull'utilizzo della cornice in Seurat, cfr. Herbert (1991).

6 Cfr. Fontanille (1987).

7 Facciamo riferimento in particolare alle formulazioni di Greimas (1987).

8 Con spazio "esterno" deve intendersi non lo spazio storicamente determinato della sala del museo – che è suscettibile di entrare in gioco però a un altro livello di pertinenza –, ma lo spazio previsto dal dispositivo della cornice, dunque costruito dal testo, inscritto nelle relazioni tra le forme dell'espressione messe in discorso.

9 Tale passaggio è ripreso, peraltro, da R. Bodei (1990) nel suo saggio sul pointillisme, dove è fornita un'interpretazione in termini *relazionali* dell'esempio di Wittgenstein. O ancora, mi sembra significativo un altro frammento che va nella medesima direzione: "Descrizione di un *puzzle* mediante la descrizione dei suoi pezzi. Assumo che questi pezzi non ci facciano mai riconoscere una forma tridimensionale, ma che appaiano come pezzettini piani, monocromi o policromi. *Solo una volta che siano stati messi insieme*, una certa cosa diventa 'ombra', un'altra uno 'splendore', un'altra ancora una 'superficie concava o convessa monocromatica', e così via" (Wittgenstein 1977, p. 4 corsivo mio).

10 A questo proposito cfr. Calabrese-Gigante (1989).

11 Si veda pag. 101 della versione inglese originale.

12 Il riferimento è alla teoria puro visibilista, in particolare cfr. Hildebrand (1893), e per le tangenze con il paradigma semiotico si veda l'approfondita disamina critica proposta da Lancioni (2012), al quale rivolgo un grazie sentito per avermi offerto, con la generosità di sempre, la possibilità di discutere questo lavoro con lui.

13 Peraltro l'operazione di defigurazione che riduce l'opera a opposizioni di verticali e orizzontali tende ad annullare la distinzione tra punto di vista frontale e dall'alto, la serie dei prospetti stradali e delle facciate risultano infatti indistinguibili sotto questo profilo.

14 Cfr. Thürlemann (2009), saggio in cui sono messe a fuoco differenti strategie di costruzione del punto di vista nelle carte geografiche, in cui dunque la questione dell'enunciazione visiva è posta in relazione alla costruzione di una posizione di dominio del soggetto osservatore previsto dal testo.

15 Cfr. Goodman (1978, 1984).

16 Cfr. Bois (1987).

17 Un simile parallelismo ovviamente comporta dei rischi ed è possibile solo a fronte di talune generalizzazioni, in quanto vi è una trasformazione inerente ai materiali, alla volumetria, etc., tuttavia in seno al presente percorso interessa in relazione a un problema specifico che è quello dell'inquadratura, questione che attraversa contemporaneamente architettura e pittura.

18 Là dove nel francese "cadre" è valorizzata l'accezione di "bordo", nell'inglese "frame" quella di "telaio".

19 Fra l'altro tale aspetto nei contributi critici è rimasto prevalentemente in ombra, fa eccezione il saggio di Bois (1994).

20 Una riflessione inerente alla relazione tra griglia e formato rispettivamente in Mondrian e Stella è presente in Fried (1998): l'autore sottolinea la necessità di tale relazione nelle opere di Stella e l'effetto di casualità in quelle di Mondrian.

Bibliografia

Belli, G., Rella, F., a cura, 1990, *L'età del divisionismo*, Milano, Electa.

Bodei, R., "Un paradigma 'fin-de-siècle': dividere e contrapporre", in Belli, G., Rella, F., a cura, 1990, pp. 137-153.

Bois, Y.-A., *et al.* a cura, 1994, *Piet Mondrian (1872-1944)*, ABC/Mondrian Estate; trad. it. *Piet Mondrian*, Leonardo Arte, Milano, 1994.

Bois, Y.-A., "L'iconoclasta", in Bois, Y.-A., *et al.* a cura, 1994, pp. 313-374.

Bois, Y.-A., 1984, "Mondrian and the Theory of Architecture", in "Assemblage", n. 4, pp. 102-130.

Brayer, M.-A., 1991, "Figures d'inclusion d'un topique: le motif du cadre dans la peinture américaine des années 1960", in "Annales d'Histoire de l'Art et de l'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles", n. 13, pp. 95-107.

Cachin, F., Herbert, R.L., a cura, 1991, *Seurat*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

Calabrese, O., Gigante, B., 1989, "La signature du peintre", in "La part de l'œil", 5, pp. 27-43.

Chevreul, M.-E., 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Pitois-Levrault.

Deleuze, G., 1973, "A quoi reconnaît-on le structuralisme?", in Châtelet, F., a cura, *Histoire de la philosophie*, Paris, Hachette; trad. it. *Lo strutturalismo*, Milano, SE 2004.

Derrida, J., 1978, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.

Fontanille, J., 1989, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.

Fried, M., 1998, "Three American Painters: Noland, Olinski, Stella" (1965), in *Art and Objecthood*, Chicago and London, The University of Chicago Press, pp. 213-265.

Goodman, N., 1978, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis-Cambridge, trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988

Goodman, N., 1984, *Art in Theory and in Action* in *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press; trad. it. *Arte in teoria arte in azione*, Milano, et al./Edizioni 2010.

Greimas, A.J., 1987, *De l'imperfection*, Périguex, Pierre Fanlac; trad. it *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 1988.

Herbert, L., "Bordures et cadres peints de Seurat", in Cachin, F., Herbert, R.L., a cura, 1991, pp. 424-425.

Hildebrand, A., 1893, D*as Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strassburg, Heitz & Mündel; trad. it. *Il problema della forma nelle arti figurative*, Milano, Aesthetica 2001.

Krauss, R., 1985, "Grids", in *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge; trad. it. "Griglie", in L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti, Roma, Fazi 2007, pp. 13-27.

Lancioni, T., 2012, *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini fra teoria dell'arte e semiotica,* Firenze, La Casa Usher.

Lebensztejn, J.-C., 1999, "A partir du cadre (vignettes)", in *Annexes-de l'œuvre d'art*, Bruxelles, Ed. La part de L'Œil, pp. 183-223.

Lebensztejn, J.-C., 2009, "Passage. Notes sur les idéologies de la première abstraction", in "Les Cahiers du MNAM", n. 108, pp. 5-29.

Marin, L. , 1994, *De la représentation*, Daniel Arasse *et alii*, a cura, Paris, PUF; trad. it. parz., L. Corrain, a cura, *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi 2001.

Marrone, G., 1995, *Il dicibile e l'indicibile*, Palermo, L'Epos.

Marsciani, F., 1990, *Ricerche intorno alla razionalità semiotica*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna.

Mondrian, P., 1975, *Tutti gli scritti*, Holtzman, H., a cura, Milano, Feltrinelli.

Morpurgo-Tagliabue, G., 1972, "Mondrian e la crisi dell'arte moderna", in "Rivista di Estetica", anno XVII, pp. 162-221.

Ragghianti, C.L., 1962, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Milano, Ed. di Comunità.

Schapiro, M., 1969, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", in "Semiotica", pp. 223-42; trad. it. "Alcuni problemi di

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

semiotica nelle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", in *Per una semiotica del linguaggio visivo*, G. Perini, a cura, Roma, Meltemi 2002, pp. 92-119.

Schapiro, M., 1982a, "Mondrian. Order and randomness in abstract paintings" (1978), in *Modern Art. 19th and 20th Centuries*, New York, Braziller, pp. 233-261; trad. it. *L'arte moderna*, Einaudi, Torino 1986.

Schapiro, M., 1982b, "Seurat" (1958), in *Modern Art. 19th and 20th Centuries*, Braziller, New York, 1982; trad. it. *L'arte moderna*, Einaudi 1986, pp. 104-119.

Seuphor, M., *Piet Mondrian*. Life and Work, New York, Harry Abrams Inc.

Stoichita, V.I., 1993, *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck; trad. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore 1998.

Thürlemann, F., 2009, "Regarder avec les oiseaux. Sur la structure d'énonciation d'un type de carte géographique", in "Nouveaux Actes Sémiotique" [in linea], n. 112, pubblicato il 6 aprile 2009 http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2940

Wittgenstein , L., 1977, *Remarks on Colour*, Anscombe; trad. it. *Osservazioni sui colori. Una grammatica del vedere*, Torino, Einaudi 2000.

Particolarità, contenuto e fenomenologia: il dilemma del rappresentazionalismo

Elisabetta Sacchi

L'obiettivo del presente lavoro è di muovere una critica a una posizione molto influente circa la natura della dimensione fenomenica degli stati esperienziali sostenendo che tale posizione non supera alcuni requisiti di adeguatezza esplicativa e che pertanto andrebbe respinta. Il nostro bersaglio polemico è il rappresentazionalismo che, in via preliminare, possiamo caratterizzare come quella posizione che tratta la dimensione fenomenica degli stati esperienziali nei termini della nozione di rappresentazione mentale e di contenuto di una rappresentazione mentale. Quel che sosterremo è che benché tale posizione risulti estremamente attraente nella misura in cui evita la postulazione di proprietà intrinseche e irriducibili dell'esperienza (i *qualia*) ritenute sospette e problematiche dal punto di vista ontologico, tuttavia il tentativo che essa persegue di dar conto della fenomenologia dell'esperienza nei termini di contenuto rappresentazionale rischia di consegnarci o un resoconto fenomenologico inadeguato o un inadeguato resoconto del contenuto. Ciò costituisce a nostro avviso il dilemma del rappresentazionalismo.

Il lavoro risulta così strutturato: dopo aver introdotto la posizione rappresentazionalista, presenteremo due requisiti di adeguatezza esplicativa che, a nostro avviso, ogni teoria che ambisca a fornire una spiegazione della natura dell'esperienza dovrebbe soddisfare[1]. Il punto critico contro il rappresentazionalismo verrà presentato prendendo in considerazione due tipologie della dottrina che differiscono per quanto riguarda la questione se l'esperienza abbia un solo contenuto o una pluralità di essi. Come mostreremo, benché la variante del contenuto multiplo risulti migliore della variante a contenuto unico, anch'essa, tuttavia, non supera il test di adeguatezza esplicativa nella misura in cui non soddisfa entrambi i requisiti posti. Benché il presente lavoro si limiti a fare un punto negativo, tuttavia le ripercussioni delle considerazioni presentate sul dibattito in corso circa la natura dell'esperienza fenomenica sono di grande rilievo. Infatti, se il punto presentato è corretto, se ne dovrebbe concludere che l'intero progetto perseguito dal rappresentazionalista di fornire una riduzione esplicativa dell'esperienza fenomenica alla (sola) dimensione rappresentazionale risulta inadeguato[2].

1. Il rappresentazionalismo

Il rappresentazionalismo vuole essere una risposta alla questione della natura degli stati mentali di tipo esperienziale (emblematicamente: gli stati percettivi). La sfida teorica che tali stati pongono riguarda la difficoltà a dar conto della duplice dimensione che essi esibiscono: una dimensione rappresentazionale (riguardante ciò che viene rappresentato in una certa modalità sensoriale che può essere di tipo visivo, acustico, tattile o di altro tipo) e una dimensione qualitativo-fenomenica (che, per usare la caratterizzazione fornita da Thomas Nagel, riguarda "l'effetto che fa al soggetto" avere quella certa esperienza)[3]. Nel dibattito filosofico è standard formulare questo punto in termini di proprietà: dire che gli stati esperienziali hanno una dimensione rappresentazionale equivale a dire che hanno proprietà rappresentazionali; di contro, dire che hanno una dimensione qualitativa equivale a dire che hanno proprietà fenomeniche. La sfida filosofica che tali stati pongono origina precisamente dalla compresenza di questi due tipi di proprietà, compresenza che solleva il problema della loro relazione. Nel dibattito su questa questione possiamo distinguere tre posizioni principali che differiscono per quanto riguarda l'atteggiamento che assumono rispetto a due coppie di parametri: dipendenza/indipendenza e riducibilità/non riducibilità. Secondo una prima posizione, generalmente etichettata "dei due regni", le proprietà qualitative sono indipendenti dalle proprietà rappresentazionali e non riducibili a esse. Ciò che caratterizza questa posizione è il rifiuto dell'idea dell'unitarietà dell'ambito del mentale il quale viene concepito, come suggerisce l'etichetta usata per designare questa posizione, come costituito da due ambiti disgiunti: da una parte gli stati puramente rappresentazionali (come pensieri, credenze, desideri) e dall'altra gli stati puramente qualitativi (stati esperienziali come provare dolore, nausea, gioia). Le altre due posizioni invece sostengono entrambe la dipendenza delle proprietà qualitative dalle proprietà rappresentazionali e, così facendo, individuano nell'intenzionalità (intesa come capacità rappresentazionale degli stati mentali) il tratto che accomuna tutti gli stati mentali (o, come si dice, il "marchio del mentale"). Nel dibattito è standard caratterizzare entrambe le posizioni che difendono la tesi della dipendenza del qualitativo dal rappresentazionale come versioni della posizione rappresentazionalista la quale viene distinta in una variante debole (che si limita a difendere una tesi di sopravvenienza delle proprietà qualitative su quelle rappresentazionali) e in una variante forte che, a differenza della precedente,

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

si impegna alla tesi più robusta dell'identità o equivalenza delle proprietà qualitative con (un certo tipo di) proprietà rappresentazionali. Oltre a questa distinzione, la tesi rappresentazionalista può presentare altre articolazioni tra cui le principali sono: puro/impuro (a seconda che le proprietà qualitative siano ritenute sopravvenienti-su/equivalenti-a proprietà di solo contenuto, oppure di contenuto più modo intenzionale[4]); largo/stretto (a seconda che si sostenga che le proprietà rappresentazionali rilevanti siano individuate esternisticamente oppure internisticamente); riduttivo/non riduttivo (dove il primo sostiene, ma il secondo nega, che le proprietà rappresentazionali rilevanti possono essere caratterizzate senza far riferimento a proprietà che siano a loro volta di natura fenomenica)[5]. In questo lavoro ci concentreremo sul rappresentazionalismo forte non riduttivo che, tra le diverse varianti in cui la dottrina rappresentazionalista si declina, costituisce quella più promettente[6]. Quel che sosterremo è che tale posizione risulta inadeguata nella misura in cui non soddisfa certi requisiti di adeguatezza esplicativa.

2. Particolarità e indistinguibilità

I requisiti che presenteremo per il "test di adeguatezza esplicativa" (TAE) sono: (i) il requisito di particolarità (RP) e (ii) il requisito d'indistinguibilità fenomenica (RIF). Quel che sosteniamo è che qualsiasi teoria che aspiri a fornire una caratterizzazione della natura dell'esperienza percettiva deve perlomeno dar conto di due cose[7]. In primo luogo, che quando un soggetto ha un'esperienza percettiva (pensiamo ad un'esperienza in modalità sensoriale visiva) ciò di cui il soggetto è consapevole è sempre un'entità individuale la quale rende quella certa esperienza la particolare esperienza che è. In secondo luogo, che esperienze che differiscono per il fatto di avere *relata* diversi (la mia esperienza a *t1* di una certa mela e la mia esperienza a *t2* di una certa altra mela) possono risultare fenomenicamente indistinguibili al soggetto che le intrattiene nella misura in cui i due oggetti (mela1 e mela2) presentano la stessa apparenza (stessa sfumatura di colore, stessa dimensione, stessa forma, ecc.). La nozione di "indistinguibilità fenomenica" cui abbiamo qui fatto ricorso viene generalmente caratterizzata in modo epistemico nei termini del seguente bi-condizionale: due esperienze *e1* e *e2* sono fenomenicamente indistinguibili per un soggetto *S* se e solo se *S* non è in grado di distinguere un'esperienza dall'altra, ovvero: S non è in grado di accertare sulla sola base dell'introspezione alcuna differenza tra i due casi[8].

Prima di presentare il punto critico contro il rappresentazionalismo è opportuno introdurre una distinzione tra due sensi del requisito di particolarità che chiameremo: relazionale (RPsr) e fenomenico (RPsf). Il primo equivale all'idea che un'esperienza (veridica) è sempre *di* qualcosa, dove questo qualcosa è sia ciò che è rilevante nella caratterizzazione delle condizioni di correttezza/verità dell'esperienza, sia ciò che rende quell'esperienza la particolare esperienza che è. Per quanto riguarda l'altro senso del requisito di particolarità, possiamo dire che uno stato mentale (nel nostro caso uno stato percettivo in modalità visiva) istanzia la particolarità nel senso fenomenico se e solo se la particolarità in questione rientra nell'ambito di come le cose appaiono al soggetto (di ciò che Frank Jackson chiama il "phenomenal look" dell'esperienza)[9]. Difendere (RPsf) è difendere l'idea che l'oggetto che costituisce il *relatum* oggettivo dell'esperienza è esattamente ciò che l'esperienza presenta al soggetto che la intrattiene. Quando dirigo lo sguardo verso mela1, ciò che mi appare non è solo un insieme di tratti (*features*) del tipo rossezza, sfericità, lucentezza ecc. istanziati in una certa regione spaziale ma, piuttosto, il portatore reale delle suddette proprietà, ovvero mela1 stessa.

Avendo introdotto i due requisiti, la questione che intendiamo sollevare è allora la seguente: il rappresentazionalismo nella sua variante forte non riduttiva è in grado di fornire un adeguato resoconto dell'esperienza e pertanto di dar conto sia di (RIF) che di (RP)? Le due prossime sezioni articoleranno una risposta negativa a questa domanda. In 3. mostreremo che se il rappresentazionalismo opera con una sola nozione di contenuto, allora riesce al massimo a dar conto di (RIF). In 4 passeremo a mostrare che se il rappresentazionalismo opta per una teoria del contenuto multiplo, allora può dar conto sia di (RIF) che di (RPsr), ma non di (RPsf). Concluderemo sostenendo che il tentativo di dar conto anche di (RPsf) rischia di consegnarci una nozione di natura fenomenica altamente problematica.

3. Rappresentazionalismo del contenuto unico

Ciò che caratterizza questa posizione è che gli stati percettivi hanno un unico contenuto e che tale contenuto è di tipo generale e non particolare (i.e. un contenuto quantificato esistenzialmente)[10]. Le due assunzioni teoriche la cui congiunzione caratterizza questa posizione sono le seguenti:

(A1) se due esperienze sono fenomenicamente indistinguibili, devono avere lo stesso contenuto, e

(A2) se esperienze indistinguibili devono avere uno stesso contenuto, tale contenuto deve essere generale.

Che siano queste le assunzioni all'opera emerge chiaramente in Colin McGinn, ad esempio, il quale afferma che "il contenuto dell'esperienza non va specificato ricorrendo a termini che si riferiscono all'oggetto dell'esperienza, a meno di voler negare che oggetti diversi possono apparire identici" (McGinn 1982, p. 39). Questo punto viene ripreso e approfondito da Martin Davies il quale afferma:

> La fonte di questa plausibilità è l'idea che il contenuto percettivo di un'esperienza è una nozione fenomenica [...]. Se il contenuto percettivo è, in questo senso, 'contenuto fenomenico'[...], allora se non v'è alcuna differenza fenomenica per il soggetto, non v'è alcuna differenza nel contenuto percettivo" (Davies 1992, pp. 25-26).

Chiediamoci ora se e come questo tipo di rappresentazionalismo riesca a dar conto dei requisiti di adeguatezza esplicativa. Anche concedendo che esso riesca a dar conto di (RIF), la possibilità di dar conto di (RPsr) risulta preclusa in quanto, come molti hanno sostenuto, nessuna posizione che difenda la tesi del contenuto generale della percezione (o tesi di generalità TG) risulta in grado di darne conto. L'argomento contro la possibilità di dar conto della particolarità una volta che (TG) venga assunta è il seguente: se (TG) vale, allora si deve ammettere la possibilità dell'allucinazione veridica[11], ma se si ammette che l'allucinazione veridica sia possibile, allora si ammette anche la possibilità dell'illusione veridica (*veridical misperception*)[12]. Infatti, se un'esperienza può essere veridica *indipendentemente dal fatto che vi sia un oggetto* che il soggetto percepisca, allora può essere veridica *indipendentemente da quale oggetto* il soggetto percepisca. In questo modo però si finisce per rinunciare a un'assunzione che è centrale nella nostra nozione ordinaria di percezione, nella fattispecie all'idea che ciò che è rilevante per la valutazione della veridicità della nostra esperienza è come le cose stanno nella porzione di mondo che ci appare e con cui stiamo in relazione. Dunque, se il rappresentazionalista vuole fornire un resoconto dell'esperienza che sia fedele alla nozione ordinaria di percezione, (TG) va respinta[13].

La conclusione che possiamo trarre da queste considerazioni è che la ragione per cui il rappresentazionalista non riesce a fornire un resoconto corretto delle condizioni di verità dell'esperienza nei casi considerati ha a che fare con la sua incapacità di dar conto di (RPsr) il quale esige che il contenuto dell'esperienza venga specificato facendo riferimento al particolare su cui l'esperienza verte. Pertanto, se il rappresentazionalista vuole dar conto di (RPsr) deve abbandonare (TG). Ciò tuttavia solleva il seguente problema: posto che (TG) è stata introdotta al fine di dar conto di (RIF), come può il rappresentazionalista continuare a dar conto di tale requisito se rinuncia alla prima tesi?

4. Il rappresentazionalismo del contenuto multiplo

Un punto a cui il rappresentazionalista non può rinunciare è che esperienze fenomenicamente indistinguibili abbiano lo stesso contenuto il quale, pertanto, non può essere un contenuto oggetto-dipendente[14]. Tuttavia, che esperienze fenomenicamente indistinguibili debbano avere uno stesso contenuto non esclude che esse possano (anche) avere un contenuto diverso oggetto-dipendente, a meno di assumere che le esperienze non possono avere più di un contenuto. Nella misura in cui si ammette che le esperienze possono avere più contenuti, o più livelli di contenuto, si apre la possibilità di dar conto dei requisiti di adeguatezza esplicativa nei termini di diverse nozioni di contenuto: ciò che darebbe conto di (RIF) sarebbe un contenuto fenomenico non oggetto-dipendente (contenuto*), mentre ciò che darebbe conto di (RPsr) sarebbe un contenuto oggetto-dipendente.

Occorre precisare che è possibile distinguere perlomeno due varianti di rappresentazionalismo del contenuto multiplo. Entrambe accettano l'assunto A1 (l'assunto secondo cui se due esperienze sono fenomenicamente indistinguibili, devono avere lo stesso contenuto) ma differiscono per quanto riguarda A2 (l'assunto secondo cui se esperienze indistinguibili devono avere uno stesso contenuto, tale contenuto deve essere generale) che è accettato solo da una variante della dottrina per quanto riguarda però questa volta il contenuto fenomenico dell'esperienza (ovvero quella parte o aspetto del contenuto che è inteso dar conto della fenomenologia dell'esperienza). Dato che il nostro obiettivo qui è valutare se il rappresentazionalismo è in grado di superare (TAE) (tra cui compare RPsf), in quel che segue ci confronteremo con la variante del rappresentazionalismo del contenuto multiplo che, abbandonando la tesi che il contenuto fenomenico dell'esperienza è un contenuto esistenziale (Esiste un x tale che x è una mela e x è rossa…), sembra avere maggiori possibilità di successo nel dar conto (anche) del suddetto requisito. Un esempio di tale posizione è la "versione kaplaniana" del rappresentazionalismo. La ragione di questa qualifica è presto spiegata. Così come, stando all'analisi kaplaniana dell'indicalità (ovvero: del fenomeno della dipendenza contestuale), un'espressione indicale è intesa avere un carattere fisso (che dà conto del ruolo cognitivo) e un contenuto contestualmente variabile (che dà conto delle condizioni di verità dell'enunciato in cui l'espressione occorre), così, secondo questa variante di rappresentazionalismo, un'esperienza è ritenuta avere un contenuto* invariante (che dà conto della dimensione qualitativo/fenomenica dello stato esperienziale) e un contenuto che varia a seconda dei contesti in cui un determinato episodio esperienziale occorre (e che dà conto delle condizioni di verità/correttezza dell'esperienza). Che un'esperienza possa avere un contenuto* insensibile al contesto e condizioni di verità/correttezza sensibili al contesto (in quanto il contenuto*, pur essendo invariante, determina in contesti diversi condizioni di correttezza diverse) è un punto difeso emblematicamente da Tyler Burge per il quale il contenuto di un'esperienza contiene un elemento dimostrativo il cui riferimento in un contesto dato è l'oggetto che entra nella specificazione delle condizioni di verità dell'esperienza[15].

Nella prossima sezione valuteremo l'adeguatezza esplicativa di questa proposta. Quel che sosterremo è che benché questa variante risulti migliore della precedente nella misura in cui può distribuire su livelli diversi di contenuto la soddisfazione di requisiti (RPsr e RIF) che non sembrano poter essere soddisfatti da un'unica nozione, tuttavia anch'essa non sembra in grado di dar conto di (RPsf). Come diremo, il tentativo di dar conto di questo requisito nei termini di contenuto rappresentazionale rischia di metter capo a una concezione implausibile della natura della dimensione fenomenica.

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

5. Inadeguatezza esplicativa del rappresentazionalismo del contenuto multiplo

Nella valutazione di questa questione ci concentreremo fondamentalmente su (RPsf) concedendo al rappresentazionalista del contenuto multiplo la soddisfazione degli altri requisiti. Quel che sosterremo è che, pur con questa concessione, questa variante di rappresentazionalismo non supera (TAE), in quanto non riesce a soddisfare (RPsf). La ragione di ciò è che benché questa variante riesca a dar conto del ruolo che l'oggetto su cui l'esperienza verte svolge nella specificazione delle condizioni di verità dell'esperienza, tuttavia, nella misura in cui ciò che caratterizza, all'interno di questa proposta, l'ambito di ciò che fenomenicamente appare al soggetto non è altro che un modo di presentazione inteso come un'entità di natura astratta (un carattere kaplaniano), ne viene che questo resoconto, non meno del precedente, non possiede le giuste credenziali per dar conto di (RPsf). Infatti, come potrebbe un carattere kaplaniano, che è un'entità astratta, dar conto di un *feeling* (in questo caso di un *feeling* di particolarità) posto che non presenta - e non deve presentare se il rappresentazionalismo riduttivo deve valere - alcuna connotazione di natura fenomenica? A sostegno della nostra perplessità circa la possibilità di spiegare il *feeling* di particolarità nei termini della nozione di carattere adduciamo la seguente considerazione. Un carattere kaplaniano, essendo una funzione da contesti a contenuti/referenti, può essere inteso come un insieme di coppie ordinate il cui primo membro è un contesto (qui una determinata situazione percettiva) e il cui secondo membro è il valore della funzione per quell'argomento. Mentre nei casi veridici e in quelli illusori il secondo membro della coppia ordinata sarà un oggetto percepito, nel caso dell'allucinazione avremo una lacuna (un posto non saturato). Ma come può un resoconto di questo genere che associa un diverso carattere alle esperienze a seconda che l'esperienza in questione sia veridica o allucinatoria dar conto del fatto che il *feeling* di particolarità che accompagna un'esperienza allucinatoria è identico al feeling di particolarità nei casi non allucinatori? La caratterizzazione del *feeling* di particolarità nei termini di carattere registra una differenza là dove a livello fenomenico non appare alcuna differenza. Ciò a nostro avviso solleva dubbi circa la possibilità di spiegare la particolarità fenomenica nei termini della nozione di carattere.

Una mossa che il rappresentazionalista potrebbe fare a questo punto potrebbe essere di proporre un'ulteriore articolazione all'interno del contenuto fenomenico distinguendo al suo interno un livello di contenuto che dia conto degli aspetti generali della fenomenologia dell'esperienza (per soddisfare RIF) e un livello che dia conto invece degli aspetti particolari dell'esperienza[16] e che, a differenza del precedente, risulti dipendente dall'oggetto. Questa proposta – che estende al trattamento della particolarità fenomenica la stessa strategia utilizzata per dar conto della particolarità relazionale - per quanto indubbiamente interessante, andrebbe tuttavia incontro a una serie d'inadeguatezze. In primo luogo non sembra adeguata a cogliere la fenomenologia della nostra esperienza la quale non sembra esibire il tipo di complessità strutturale che questa proposta prospetta. In secondo luogo, impegnandosi a un'individuazione parzialmente esternista del contenuto fenomenico (nella misura in cui tratta l'oggetto su cui l'esperienza verte come un costituente di una parte del contenuto fenomenico dell'esperienza), tale posizione rischia di metter capo a una concezione implausibile della fenomenologia nella misura in cui, essendo il contenuto fenomenico ciò che almeno in parte individua la fenomenologia dell'esperienza, tale posizione apre alla possibilità che esperienze indistinguibili possano tuttavia differire a livello fenomenologico e ciò non solo a dispetto del fatto che il soggetto non sia in grado di discernere tra esse (caso di indistinguibilità epistemica) ma, e cosa più problematica, a dispetto del fatto che nei due casi siano coinvolte le stesse proprietà qualitative (caso di indistinguibilità fenomenica). Infatti, benché sia possibile per due esperienze differire a livello fenomenico pur risultando epistemicamente indistinguibili (come attestano i casi di cecità al cambiamento e di cecità attenzionale)[17], tuttavia non è possibile che esperienze fenomenicamente indistinguibili siano fenomenicamente diverse a meno di ammettere una divaricazione tra realtà fenomenica e apparenza che, a nostro avviso, nessun resoconto adeguato della fenomenologia dovrebbe concedere.

Alla possibile replica del rappresentazionalista "tanto peggio per le intuizioni interniste sulla fenomenologia" noi, sulla base delle argomentazioni presentate, riteniamo più corretto concludere che, se la nostra critica coglie nel segno, allora il rappresentazionalismo non fornisce dopo tutto un'adeguata caratterizzazione della natura degli stati esperienziali. Di conseguenza, il tentativo di spiegare il qualitativo in termini puramente rappresentazionali andrebbe respinto o, quantomeno, profondamente ripensato.

Note

1 Il tipo di esperienza su cui ci siamo concentrati nell'elaborare le nostre riflessioni è l'esperienza di tipo percettivo e, più specificatamente, l'esperienza esterocettiva in modalità visiva.

2 Il punto qui difeso e argomentato è esclusivamente negativo; pertanto questo lavoro non prende posizione circa la possibilità per un resoconto non rappresentazionalista del carattere fenomenico dell'esperienza di dar conto dei requisiti di adeguatezza esplicativa qui delineati. Per chi fosse interessato alla parte positiva della proposta rinvio a Sacchi, "The content and phenomenology of perceptual experience", in "Phenomenology and Mind", vol. IV, a cura di Calabi e Sacchi, *Sense and Sensibility*, Iuss Press, 2013, in uscita.

3 Cfr. Nagel 1974.
4 Con 'modo intenzionale' si intende il tipo di relazione (generalmente caratterizzata in termini di ruolo funzionale) che intercorre tra il soggetto dello stato mentale e il contenuto dello stato. L'idea è che uno stesso contenuto può essere intrattenuto in modi diversi (per es. nella modalità della credenza, del desiderio, nel caso degli stati di atteggiamento proposizionale, e nella modalità visiva, acustica, nel caso degli stati sensoriali). Cfr. in proposito Crane 2001, pp. 40-48.
5 Per queste distinzioni, cfr. Chalmers 2004.
6 Difensori emblematici di questa posizione sono: Crane, Dretske, Lycan e Tye. Nel presente lavoro non prenderemo in considerazione le loro rispettive posizioni intendendo piuttosto muovere una critica di carattere generale al modo in cui il rappresentazionalismo (nella variante forte) imposta la relazione tra le proprietà qualitative e quelle rappresentazionali degli stati percettivi.
7 Che un adeguato resoconto dell'esperienza dovrebbe soddisfare entrambi i requisiti è stato recentemente difeso da diversi autori tra cui Martin 2002; Schellenberg 2010; Soteriou 2000. Benché i requisiti che presenteremo siano ravvisabili anche nei suddetti autori - in particolare in Schellenberg da cui ho tratto la distinzione tra i due sensi del requisito di particolarità di cui parlerò tra breve -, tuttavia l'uso che di essi viene fatto nel contesto del presente lavoro è nuovo. Infatti, mentre nel caso della Schellenberg i suddetti requisiti vengono mobilitati per valutare due teorie ritenute rivali circa la caratterizzazione dell'esperienza percettiva, nella fattispecie la teoria relazionale e quella non relazionale o rappresentazionale, rimanendo la proposta delineata neutrale per quanto concerne la questione della relazione tra contenuto e fenomenologia dell'esperienza, nel nostro lavoro gli stessi requisiti vengono mobilitati ai fini di valutare l'adeguatezza di una particolare proposta circa tale relazione, nella fattispecie la proposta secondo la quale le proprietà fenomeniche di un'esperienza sono riducibili a proprietà di solo contenuto.
8 Per la caratterizzazione epistemica della nozione di indistinguibilità cfr. Williamson 1990.
9 Per questa caratterizzazione della nozione di particolarità fenomenica cfr. Schellenberg 2010, pp. 21-22.
10 Questa posizione è esemplificata ad esempio da McGinn 1982 e Davies 1991.
11 Questo primo passo si basa su una critica molto nota contro le teorie del contenuto generale dell'esperienza che ha il suo *locus classicus* nell'articolo di Grice del 1961 in difesa delle teorie causali della percezione. Per chiarire cosa si intende per allucinazione veridica si consideri il seguente esperimento di pensiero presentato da Grice nel suddetto lavoro. Si immagini che un neuro-scienziato stimoli la corteccia visiva di un soggetto in modo tale che al soggetto sembri che vi sia un orologio sulla mensola di fronte a lui in una situazione in cui vi è davvero un orologio nella posizione in cui al soggetto sembra di vederne uno. Nel caso considerato, osserva Grice, il soggetto ovviamente non vede l'orologio in quanto ha un'allucinazione indotta da una stimolazione corticale e tuttavia, stando al resoconto in termini di contenuto generale, dovremmo dire che l'esperienza allucinatoria del soggetto conta come veridica nella misura "il modo in cui le cose stanno nel mondo" corrisponde al modo in cui esse sono rappresentate stare.
12 Un esempio di illusione veridica cui l'adozione di (TG) porterebbe è fornito da Tye Nella citazione seguente (TG) viene denominata "the existential thesis".

> Suppose I am looking directly ahead, and without my knowledge there is a mirror in front of me placed at a 45° angle, behind which there is a yellow cube. Off to the right of the mirror and reflected in it is a cube that is white in colour. Through special lighting conditions, this cube appears yellow to me. According to the existential thesis, in these circumstances, my experience is accurate or veridical. It 'says' that there is a yellow cube located in front of me, and there is such a cube. But I do not see that cube. I see something else, something that does *not* have the properties in question. *That* cube looks to me other than it really is. My experience misrepresents its colour. So my visual experience cannot be counted as accurate *simpliciter*, as the existential thesis requires. It follows that the existential thesis should be rejected [Tye 2009, p. 544].

Il caso qui presentato non va ovviamente confuso col caso dell'allucinazione. Mentre nell'allucinazione il soggetto non vede alcun oggetto, nell'illusione il soggetto vede un oggetto (il cubo bianco alla destra dello specchio e ivi riflesso), anche se il modo in cui l'oggetto gli appare non corrisponde a come l'oggetto realmente è: il cubo bianco gli appare giallo in conseguenza di condizioni di illuminazione non standard.
13 Per questo argomento si veda Soteriou 2000. Come emerge chiaramente dall'argomento di Soteriou è proprio il fatto che un impegno nei confronti dell'allucinazione veridica comporta un impegno nei confronti dell'illusione veridica a invalidare la proposta che analizza l'esperienza percettiva in termini di contenuto puramente generale. Neppure il sostenitore di (TG) può infatti concedere che la veridicità di un'esperienza non allucinatoria sia indipendente da quale oggetto si percepisce. A meno ovviamente di mettere in campo una nozione di percezione radicalmente diversa da quella ordinaria.
14 Il contenuto di uno stato è oggetto-dipendente se non può essere individuato senza far riferimento all'oggetto su cui lo stato verte.
15 Si veda in particolare Burge 1991.
16 A questo proposito cfr. Martin, 2002 il quale distingue tra carattere fenomenico e natura fenomenica di uno stato esperienziale. A suo avviso, due stati esperienziali fenomenicamente indistinguibili che vertono su oggetti diversi hanno lo stesso carattere fenomenico ma una diversa natura fenomenica. Mentre la nozione di carattere fenomenico è deputata a dar conto degli aspetti "generali" della fenomenologia dell'esperienza, la nozione di natura fenomenica viene introdotta per dar conto degli aspetti particolari o, come Martin dice, "irripetibili" dell'esperienza.
17 La cecità al cambiamento è il fenomeno per cui i soggetti non notano un cambiamento anche rilevante nella scena presentata qualora il cambiamento in questione si verifichi in un arco temporale brevissimo. La cecità attenzionale invece è il fenomeno per cui soggetti impegnati in compiti che richiedono un grosso investimento attenzionale non notano la comparsa di uno stimolo inatteso nel proprio campo visivo anche se si tratta di qualcosa di molto inusuale, come è il caso del gorilla (nell'esperimento di Mack e Rock 1998) che attraversa un campo sportivo mentre i soggetti testati sono impegnati nel compito di contare i passaggi di palla tra le due squadre in campo.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Bibliografia

Burge, T., 1991, "Vision and Intentional Content", in E. LePore e R. van Gulick, a cura, *John Searle and His Critics*, Oxford, Blackwell, pp. 195-214.

Chalmers, D., 2004, "The Representational Character of Experience", in B. Leiter, a cura, *The Future of Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, pp. 153-181.

Crane, T., 2001, *Elements of Mind*, Oxford, OUP; trad. it. *Fenomeni mentali*, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

Davies, M., 1991, "Individualism and Perceptual Content", in "Mind", vol. 100, pp. 461-484.

Grice, P., 1961, "The Causal Theory of Perception", in "Proceedings of the Aristotelian Society", vol. 35, pp. 121-152.

Mack, A., Rock, I., 1998, *Inattentional Blindness*, MIT Press.

Martin, M., 2002, "Particular Thought and Singular Thought", in A. O'Hear, a cura, *Logic, Thought and Language*, Cambridge, CUP, pp. 173-215.

McGinn, C., 1982, *The Character of Mind*, Oxford, Oxford University Press.

Nagel, T., 1974, "What is it like to be a bat", in "Philosophical Review", vol. 83, pp. 435-450; trad.it. "Che cosa si prova a essere un pipistrello", in Nagel, *Questioni mortali*, Milano, Il Saggiatore, 1986.

Schellenberg, S., 2010, "The Particularity and Phenomenology of Perceptual Experience", in "Philosophical Studies", vol. 149, pp. 19-48.

Soteriou, M., 2000, "The Particularity of Visual Experience", in "European Journal of Philosophy", vol. 8, pp. 173-189.

Tye, M., 2009, "The Admissible Content of Visual Experience", in "The Philosophical Quarterly", vol. 59, n. 236, pp. 541-562.

Williamson, T., 1990, *Identity and Discrimination*, Oxford, Blackwell.

La verità su Humbert Humbert

Marco Santambrogio

La mia educazione, come quella di Madame Bovary e tanti altri, deve molto ai romanzi che ho letto. Altrettanto devo a quello che mi hanno raccontato i miei amici su quello che è capitato loro – o forse di quello che hanno immaginato sia capitato loro (non sempre è facile distinguere le due cose). Può darsi che non sia una buona idea quella di affidare la propria educazione ai romanzieri e agli amici fanfaroni. Ma è un fatto che molti leggono i romanzi per sapere che cosa pensano e che cosa fanno gli altri in circostanze in cui essi probabilmente non si troveranno mai. Non dico che sia l'unica motivazione, ma è una motivazione sensata e rispettabile.

La tesi per cui si può imparare dai romanzi, dalla poesia e dalla letteratura di fiction in genere, è la tesi cognitivista. L'hanno sottoscritta Aristotele, Orazio, Torquato Tasso, il Dottor Johnson, Emile Zola, Lukacs e innumerevoli altri. Naturalmente, dire che leggendo un romanzo impariamo qualcosa può essere una banalità. E' ovvio che dalla lettura di *Guerra e Pace* veniamo a sapere molte cose sulla letteratura dell'Ottocento, sullo stile di Tolstoy, sulle sue concezioni della storia, della letteratura e della società russa, su quello che fa dire a Pierre e al principe Andrei e così via. Ma tutto questo è banale. La tesi cognitivista, che non è banale, sostiene che si possono imparare dai romanzi cose che contribuiscono *direttamente* alla nostra conoscenza degli esseri umani e alla nostra educazione. Conoscere la storia europea dell'Ottocento, la letteratura russa e quello che ha veramente scritto Tolstoy fornisce, tutt'al più, un contributo molto indiretto.[1]

Negli ultimi decenni, il cognitivismo è stato attaccato da molti filosofi. Jerome Stolnitz (1992) lo ha ridicolizzato con un argomento che ora riassumerò. Abbiamo esempi ovvi – dice – di verità scoperte dalla ricerca scientifica, dalla storia e anche dalla semplice esperienza quotidiana. Sappiamo che esistono i buchi neri, che Cesare fu assassinato nel 44 a.C., che l'estate è più calda dell'inverno. Ma che esempi abbiamo di verità e conoscenze *artistiche*? Esaminiamo i candidati al titolo di verità artistica. Lasciamo perdere la musica e l'architettura, di cui si può ben dubitare abbiano carattere di rappresentazione, e concentriamoci sui romanzi e il teatro. Ecco un candidato almeno inizialmente plausibile: "Lo stupido orgoglio e il pregiudizio dovuto all'ignoranza tengono lontane due persone che si trovano attraenti, vissute nell'Hertfordshire dell'Inghilterra della Reggenza". Questo è un riassunto minimo ma accurato della storia di *Orgoglio e Pregiudizio*. Ma non è quello che vogliono i cognitivisti, perché non si tratta di una verità. Elizabeth Bennett e Mr. Darcy non sono mai esistiti. Dunque si tratta di una finzione travestita da verità e quindi quasi di una menzogna. I cognitivisti vogliono invece grandi verità psicologiche sugli esseri umani – verità universali che riguardano tutti noi.

Un candidato migliore a questo titolo potrebbe essere la generalizzazione "Spesso lo stupido orgoglio e il pregiudizio dovuto all'ignoranza tengono lontane persone che si trovano attraenti". Se fossero di questo tipo le verità psicologiche che interessano ai cognitivisti, per arrivarvi dovremmo astrarre dai dettagli delle vicende narrate dal romanzo, che sono semplici finzioni, e trovare qualcosa di vero e di generale che vi è affermato. Su questa strada dovremmo mettere tra parentesi i dettagli della storia, lo sfondo storico, il gioco delle influenze reciproche dei personaggi, la finezza con cui sono delineati i loro caratteri – in breve, dovremmo cancellare le ragioni stesse della grandezza di *Orgoglio e Pregiudizio*. La povertà delle generalizzazioni psicologiche che riusciremmo ad estrarre per questa via dal romanzo contrasta penosamente con la ricchezza psicologica della narrazione di Jane Austen. E' mai possibile che quella banalità sia la verità promessa da uno dei più grandi romanzi della letteratura mondiale?

Rivolgiamoci alla tragedia greca, che è stata presa come una prova a favore del cognitivismo da Aristotele. Potrebbe andar bene "L'hubrys distrugge l'eroe tragico" come esempio di una verità scoperta dall'arte tragica? Non solo probabilmente non si tratta nemmeno di una verità, a meno che non sia qualificata e non si aggiungano dettagli di ogni genere (in certe circostanze, a certe condizioni, per persone fatte così e così, a meno che …), ma non si tratta nemmeno di una "verità artistica" – qualunque cosa voglia dire questa espressione. E' piuttosto una verità del senso comune o della psicologia, paragonabile al detto "L'orgoglio precede la caduta". Non c'è bisogno della grande arte per ottenere simili risultati. E in ogni caso, se mai dovessimo completare la nostra educazione aggiungendo al nostro patrimonio di conoscenze questo genere di verità, non sarebbe dalla grande arte che dovremmo impararle. Le impariamo semmai a nostre spese, per esperienza diretta e non attraverso i libri.

Considerazione analoghe valgono per il romanzo stori-

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

co e per i grandi romanzieri psicologi come Dostoevsky. Dunque, se chiediamo ai cognitivisti quali verità non banali abbiano mai imparato dalle opere d'arte, le migliori risposte che riescano a dare sono delle generalizzazioni sulla natura umana di una banalità disarmante. La conclusione di Stolnitz è semplice quanto devastante per il cognitivismo: non esistono verità artistiche, nemmeno una. (p. 180) Il cognitivismo è falso.

Ora, se le generalizzazioni come "Lo stupido orgoglio e il pregiudizio dovuto all'ignoranza tengono lontane persone che si trovano attraenti" e "L'*hubrys* distrugge l'eroe tragico" fossero *tutte* le verità contenute nelle grandi opere esplicitamente o implicitamente (esplicitamente in quanto le opere contengono quelle frasi, oppure implicitamente, in quanto si tratta di verità che si possono ricavare dalle vicende narrate come una loro morale) – se questo fosse tutto, allora senza dubbio il cognitivismo non avrebbe molte chances.

Ma può darsi che Stolnitz commetta una *ignoratio elenchi*. Può darsi che ci siano nei romanzi altre verità che egli ha ignorato e che sono molto più interessanti. Ho detto all'inizio che ho imparato dai romanzi qualcosa di simile a quello che ho imparato dai ragazzi più grandi, che mi raccontavano quello che era capitato a loro. Che cosa mi raccontavano questi miei amici? Ad esempio, quando avevo dodici anni, il mio amico Carlo, che ne aveva quattordici, mi ha detto "Ho cercato di baciare Laura. Pensavo che mi avrebbe dato uno schiaffo, ma non l'ha fatto". Ho imparato qualcosa. Normalmente, impariamo dagli esempi. Forse impariamo *solo* dagli esempi, se dobbiamo prestare fede a un detto attribuito a Albert Einstein: "L'unico modo di insegnare è quello di dare l'esempio – di quello che non bisogna fare, se non si riesce a fare di meglio". Imitiamo le persone che ci piacciono, evitiamo di fare quello che abbiamo visto fare dalle persone che non ci piacciono. Nella sua banalità, questo esempio ci dà un'indicazione di quali verità cercare nei romanzi.

Le cose che ho imparato io dai *Tre Moschettieri* a dodici anni sono di questo tipo: D'Artagnan, che è un amico leale e un uomo coraggioso, nelle tali circostanze si è comportato così e così. Per me il comportamento di D'Artagnan ha avuto il valore di un esempio da imitare e ho imparato qualcosa. Milady mi ha dato un esempio da *non* imitare.

Questi sono esempi infantili. Ma tutti quelli che leggono romanzi per imparare – quelli come Madame Bovary – hanno qualche propensione all'infantilismo. Non è difficile tuttavia trovare altri esempi niente affatto infantili. Vladimir Nabokov, il poeta della crudeltà, non è mai banale. Humbert Humbert ama Lolita e tuttavia le fa consapevolmente del male. E' interessante saperlo. Si spera che non siano molte le persone che assomigliano a Humbert Humbert e non ci sono quindi molte generalizzazioni che valgano per la maggior parte degli esseri umani. La generalizzazione esistenziale: "Qualcuno fa molto male alla persona amata. Dunque è possibile che l'amore vada insieme alla crudeltà" è poco interessante. Interessante è invece la descrizione fin nei minuti dettagli della vicenda di Humbert Humbert e di Lolita. Ma queste descrizioni – obietterebbe Stolnitz – interessanti o banali che siano, non sono verità. Non è vero che D'Artagnan si sia comportato così e così, non è vero che Humbert amasse Lolita, perché D'Artagnan e Humbert non sono mai esistiti e quindi quegli asserti non possono essere veri. Il cognitivismo ha invece l'obbligo di esibire delle verità. La ragione è semplice. Il cognitivismo, come l'ho caratterizzato, è la tesi per cui impariamo qualcosa dai contenuti dei romanzi. "Imparare" vuol dire "venire a sapere". "Sapere" e "conoscere" sono verbi fattivi, cioè si può sapere e conoscere *solo* ciò che è vero. (Esistono accezioni di "sapere" e "conoscere" secondo le quali non si tratta di verbi fattivi. Esisteranno corrispondentemente accezioni diverse di "imparare". Si può ad esempio imparare ad andare in bicicletta. Non mi occupo tuttavia di queste altre accezioni – ma solo della conoscenza detta *proposizionale*.)

Quando afferma che le affermazioni contenute nei romanzi non sono vere, Stolnitz sta in compagnia della maggioranza dei filosofi di oggi. Esiste una teoria molto influente di Kendall Walton secondo cui gli enunciati come 'Humbert ama Lolita' sono solo veri-per-finta, ma non sono propriamente veri – *semplicemente veri*. In realtà, Walton non è del tutto chiaro sulla questione della verità nei romanzi, ma credo che si possa dire questo: secondo Walton uno scrittore finge di fare affermazioni, più o meno come in un gioco di far finta un bambino fa finta di essere Batman. Non è vero che il bambino sia Batman: è solo vero-per-finta che sia Batman. Analogamente, è solo vero-per-finta che Humbert ami Lolita. Ma per poter dire che uno *sappia* che Humbert ama Lolita, non è sufficiente che sia *vero per finta* che Humbert ami Lolita. Uno può sapere che *p solo se p* è vero – semplicemente vero. La verità-per-finta non è verità. Nemmeno la verità-in-una-storia lo è.

La mia prima tesi è che condizione necessaria per sostenere una versione interessante del cognitivismo è che si riesca a sostenere anche che gli enunciati come 'Humbert Humbert ama Lolita' sono veri – semplicemente veri – dal momento che la verità-per-finta e la verità-in-una-storia non sono sufficienti. La mia seconda tesi è che ci sono buoni argomenti, a cui accennerò, per difendere la prima tesi.

Ho anche una terza tesi. Come osserva Pamuk in *Romanzieri ingenui e sentimentali* (le sue Norton Lectures), molta gente confonde finzione e realtà. Molti credono che l'autore sia i suoi personaggi, che Nabokov ad esempio sia Humbert Humbert. E naturalmente – "Madame Bovary, c'est moi" – i romanzieri giocano con questa illusione che, entro certi limiti, è anche inevitabile. Ma si tratta appunto di un gioco e noi vogliamo mantenere un robusto senso della realtà. Solo gli spettatori ingenui prenderebbero Johnny Depp per il Capitano Jack Sparrow se lo incontrassero per strada.

Naturalmente anche gli spettatori ingenui possono imparare dai romanzi, ma le loro credenze false sono troppo numerose per affidar loro una tesi interessante. Se siamo cognitivisti, vogliamo dunque che il cognitivismo non si basi su un'ingenua confusione tra finzione e realtà. Questo vuol dire che per sostenere la posizione cognitivista dobbiamo tener fermo che gli enunciati come 'Humbert Humbert – come Jack Sparrow, D'Artagnan, Sherlock Holmes e tutti gli altri – non esiste' sono veri – semplicemente veri. Questi enunciati si chiamano *esistenziali negativi*. Una semantica che fa risultare veri gli esistenziali negativi (e ammette un'unica nozione di esistenza) non è meinongiana. Penso che il cognitivismo richieda una semantica non meinongiana.

C'è una differenza tra la seconda e la terza tesi. Spiegare come possano essere veri gli esistenziali negativi è un grande e difficile problema filosofico. Non starò a fare la storia dei tentativi di soluzione, da Parmenide a Bertrand Russell e ai giorni nostri. Ma trovare una semantica che riesca a far risultare veri gli esistenziali negativi, che intuitivamente *sono* veri, è un problema tecnico di filosofia del linguaggio (particolarmente difficile quando intervengono i nomi propri). Ho qualche idea in proposito, ma non la presenterò qui. In ogni caso, sembra intuitivamente molto plausibile che 'Humbert Humbert non esiste' *sia* vero. *Non* è dello stesso tipo il problema di spiegare come un enunciato come 'Humbert Humbert ama Lolita' sia semplicemente vero. La maggior parte dei filosofi lo nega: pensano che, dal momento che Humbert Humbert non esiste, l'enunciato può forse essere falso oppure né vero né falso – ma di certo non vero. Ben prima del problema tecnico di formulare una semantica adeguata viene dunque il problema di chiarire le nostre intuizioni in proposito.

Per convincerti, lettore, che 'Humbert Humbert ama Lolita' è vero, ricorrerò a un'analogia. Il sistema metrico decimale è stato introdotto in Francia nel 1799. L'idea di un sistema di misura "per tutti i popoli e per tutti i tempi", era stata di Condorcet. Talleyrand, alla fine degli anni 80 aveva invitato gli inglesi e gli americani a coordinare le legislazioni dei tre paesi, ma invano. Alla fine, l'Assemblea Nazionale francese procedette da sola e si costruirono degli artefatti – come il metro e il kilogrammo – che servissero da unità di misura. Fu un atto legislativo dell'Assemblea Nazionale a creare il sistema metrico decimale – un atto del tutto analogo a quelli che crearono l'abigeato e le società a responsabilità limitata, che sono istituti giuridici o artefatti sociali astratti.

Ora, noi *non* diciamo che è vero-per-finta e nemmeno che è *vero nella legislazione francese* che in un metro ci sono cento centimetri o che un decimetro cubo di acqua pesa un kilo o che la velocità della luce è di 300.000 km al secondo. Tutte queste cose sono semplicemente *vere*, anche se a diverso titolo. Analogamente, è semplicemente vero che l'abigeato è il furto di bestiame: non diciamo che lo è, ad esempio, *nel diritto romano*. Anche se il sistema metrico decimale deve la sua esistenza a un atto legislativo di un'autorità competente, esso esiste nello stesso senso in cui esistono gli istituti giuridici e forse anche i numeri. Si può discutere, naturalmente, su che cosa intendiamo quando diciamo che esistono (o non esistono) i numeri e le altre entità matematiche, ma sembra indiscutibile che ci sono verità – semplici verità – che li riguardano.

Ci sono molte differenze tra un'assemblea legislativa e un romanziere che pure esercita una certa autorità, anche senza essere eletto. Ci sono differenze anche tra l'atto linguistico del presidente di una assemblea legislativa che promulga una legge, ad es., istitutiva del sistema metrico decimale, e l'atto linguistico di un romanziere che racconta una storia e con ciò crea dei personaggi immaginari. Ci sono molte ovvie differenze anche tra l'introduzione dei quaternioni da parte di Hamilton o dei gruppi da parte di Galois e la creazione di Humbert Humbert da parte di Nabokov. Ma tutte queste differenze e le differenze tra i personaggi immaginari, gli oggetti matematici e le persone reali, non si traducono in una differenza del *tipo di verità* che possono avere gli enunciati in cui compaiono i loro nomi. Ci sono verità *matematiche*, verità *fisiche*, verità *di finzione,* verità *giuridiche* e indubbiamente molte altre verità. Ci sono anche verità *a priori*, verità analitiche, verità necessarie e così via. Ma non si tratta di verità di *tipi diversi*. Che la luce viaggi a 300.000 km/sec è una verità *fisica*, che 300.000 km/sec sia la velocità della luce è una verità *del sistema metrico decimale* e che Humbert ami Lolita è una verità *di finzione*. Questo non toglie che siano tutte verità, esattamente nello stesso senso.

Esiste un solo tipo di verità. Questa tesi è paragonabile a quella di Quine, per cui esiste un solo tipo di esistenza. Ritorniamo al caso del bambino che finge di essere Batman. Non è vero-per-finta che il bambino sia Batman: è invece vero che il bambino *sia Batman per finta*. La locuzione *per finta* non qualifica la verità: qualifica il predicato. Nel caso del bambino e di Batman, qualifica la copula. Forse, nel caso di 'Humbert esiste per finta' la locuzione qualifica il predicato di esistenza – se l'esistenza è un predicato (è probabile che lo sia). Naturalmente l'esistenza-per-finta non è la stessa cosa dell'esistenza, così come una bambola è un finto bambino e un finto bambino non è un bambino. Dovremmo dire anche che è vero che Humbert ama Lolita per finta? Penso di no. Dobbiamo dire invece che è vero che Humbert ama Lolita – punto. Se fosse così, l'analogia di Walton tra la fiction e i giochi di far finta verrebbe meno.

Del resto, ho molti dubbi che un romanziere faccia affermazioni per finta. Credo invece che faccia vere affermazioni – per lo meno, se sono vere affermazioni quelle di un presidente che promulga una legge istitutiva del sistema metrico decimale e quelle di un matematico che definisce delle entità matematiche (i quaternioni, i

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

gruppi…) e ne dà una teoria. Se non si trattasse proprio di affermazioni, si tratterebbe comunque di atti linguistici di un tipo particolare che creano entità astratte – *non* di affermazioni-per-finta. Tornerò più avanti sulla questione della finzione.

Un'altra teoria influente, e in parte alternativa a quella di Walton, è quella di David Lewis. Lewis è d'accordo con Walton (e anche con Kripke) che un romanziere fa affermazioni per finta, ma ha una teoria della verità nella fiction che non contempla la verità-per-finta. Gli enunciati come 'Humbert ama Lolita' si devono intendere come abbreviazioni di altri enunciati come 'Nella storia *Lolita* di Nabokov, Humbert ama Lolita'. Questi enunciati sono semplicemente veri. L'operatore 'nella storia' è un operatore modale. Nella versione più semplice della teoria di Lewis, l'operatore modale equivale alla locuzione 'in tutti i mondi possibili in cui la storia è raccontata come resoconto di un fatto conosciuto dall'autore, invece che come finzione, è vero che…'. Nel mondo attuale, Vladimir Nabokov ha solo fatto finta di raccontare una storia vera che fingeva di conoscere.

Lewis ammette che una teoria che facesse risultare veri gli enunciati come 'Humbert ama Lolita', così come sono, sarebbe migliore della sua. Una teoria meinongiana potrebbe essere una tale teoria, dice Lewis. Secondo me, invece, una buona teoria dovrebbe far risultare vero 'Humbert non esiste' e non credo che una tale teoria sia meinongiana. A dir la verità, non mi è del tutto chiaro se la teoria di Lewis ammetta che 'Humbert non esiste' e 'Sherlock Holmes non esiste' sono veri nel mondo attuale:

> Qui nel nostro mondo, il narratore finge soltanto che 'Sherlock Holmes' abbia il carattere semantico di un normale nome proprio. Non abbiamo nessunissima ragione di supporre che il nome, com'è usato qui nel nostro mondo, abbia davvero quel carattere. Per come lo usiamo, potrebbe essere molto diverso da un normale nome proprio. In effetti, potrebbe avere un senso decisamente non-rigido, governato in gran parte dalle descrizioni di Holmes e delle sue imprese che si trovano nelle storie. (Lewis, 1983: p. 267)

Può darsi quindi che uno Sherlock Holmes esista nel mondo attuale e in questo caso 'Sherlock Holmes non esiste' sarebbe falso. Non posso approfondire qui questo punto.

Il cognitivismo dice che possiamo imparare dai romanzi. La teoria di Lewis è cognitivista? Vediamo quali enunciati risultino veri secondo la teoria. 'Humbert ama Lolita' non lo è. Lo è invece 'Humbert ama Lolita nel romanzo di Nabokov'. Sapere che è vero serve indubbiamente a passare gli esami di storia della letteratura, ma a poco altro. Ci sono tuttavia altri enunciati che la teoria di Lewis fa risultare veri (nel mondo attuale). Ad esempio, è vero l'enunciato "E' possibile che qualcuno che è chiamato 'Humbert Humbert' e che si comporta così e così, ami qualcuno che è chiamato 'Lolita' e che si comporta così e così". Se è così, allora le storie possono farci scoprire *verità modali*. (L'esempio di Lewis è quello del personaggio del mendicante dignitoso che compare in alcune storie: forse non credevamo possibile che esistessero mendicanti dignitosi, finché qualche romanziere non ne ha dato una descrizione dettagliata che lo dimostra possibile.) Ma è proprio quello che vogliamo? Sono sufficienti queste verità modali per avere un cognitivismo degno del nome?

Nella teoria di Lewis non c'è un solo Humbert Humbert. Ce ne sono molti, che abitano i diversi mondi in cui la storia è narrata come un fatto conosciuto. Abbiamo già visto che 'Humbert Humbert' nel mondo attuale potrebbe non essere usato come un nome. Nel mondo attuale è vero solo l'enunciato 'E' possibile che esista qualcuno chiamato 'Humbert Humbert' che si comporta così e così e ama qualcuno che si chiama 'Lolita' e che è così e così'. Ma questa verità modale non è sufficiente a darci l'esempio di una persona con cui possiamo identificarci (o non identificarci ed eventualmente detestare). Per imparare qualcosa abbiamo bisogno di sapere qualcosa che riguardi qualcuno *in particolare* da prendere come esempio e con cui avere un coinvolgimento emotivo. Mi sembra che questa sia una condizione necessaria per imparare – imparare quello che *non* si deve fare, quanto meno. La teoria di Lewis non ci dà niente del genere. In termini un po' più tecnici, quello che vorremmo è una proposizione singolare o quasi-singolare (data la non esistenza di Humbert e Lolita). La teoria di Lewis ci offre solo una proposizione generale.

Inoltre, la sua teoria (come riconosce lui stesso) lascia aperto un problema: il problema di Flash Stockman. C'è una ballata australiana di un pastore brutto e guercio che si vanta di essere quello che non è. E' uno spaccone e *finge* di essere quello che non è. La ballata – secondo la teoria lewisiana – è la finzione di un uomo che finge di essere "*duke of every blasted thing*" – padrone del mondo. Tutte le storie sono finzioni. Ma la finzione di una finzione è semplicemente una finzione. Questo è un problema. Vediamo perché.

E' vero nella ballata che Flash Stockman finge di essere *duke of every blasted thing* e questo – dice la teoria – è vero se e solo se in tutti i mondi in cui la ballata riferisce cose conosciute (e quindi vere) Flash Stockman finge di esserlo. In ciascuno di questi mondi, in cui la ballata dice cose vere, è vero che Flash Stockman finge di essere *duke of every blasted thing*. Ma che cosa dice della finzione la teoria di Lewis? Dice che è vero che Flash Stockman finge di essere *duke of every blasted thing* se e solo se in tutti i mondi in cui *non finge* è davvero *duke of every blasted thing*. Dunque, tutto quello che è vero nella ballata di Flash Stockman sarebbe vero anche in una ballata in cui Flash Stockman non finge affatto ed è davvero *duke of every blasted thing*, e viceversa. Ma questo ci fa perdere il senso della ballata, che è la storia di uno spaccone. Dunque qualcosa non funziona nella teoria di Lewis,

che è basata sulla nozione di finzione e dice che una storia *finge* di raccontare cose conosciute dal suo autore e che quello che vi è contenuto è vero nella storia se e solo se è vero nei mondi in cui la storia è narrata come un fatto conosciuto dal suo autore. Ovviamente non avremmo lo stesso problema se fosse semplicemente *vero* che Flash Stockman è uno spaccone, che si vanta di essere quello che non è.

Concludo. Non ho fatto vedere che esiste una semantica che fa risultare semplicemente vero quello che è contenuto, esplicitamente o implicitamente, nella storia e in più fa risultare veri gli esistenziali negativi. Ho semplicemente dato qualche argomento per sostenere che sarebbe desiderabile avere una tale semantica, che è comunque necessaria per sostenere una versione sufficientemente interessante del cognitivismo artistico. Il problema di far risultare veri gli enunciati come 'Humbert Humbert non esiste' e 'Vulcano non esiste' è molto difficile. (A differenza di Humbert Humbert, Vulcano non è un personaggio letterario. E' il nome di un pianeta ipotizzato e mai trovato. Il suo caso è forse ancor più difficile di quello dei personaggi letterari.) Ma ancor più difficile è il problema di formulare una semantica selettiva, che non faccia cioè risultare uniformemente false le proposizioni espresse da enunciati come "Humbert Humbert ama Lolita" e "Vulcano è un pianeta (e non un asteroide)". Ma non c'è ragione di disperare che una soluzione si possa trovare.

Note

1 Si potrebbe obiettare: la lettura di *Guerra e Pace* ci offre una conoscenza approfondita e diretta della psicologia di una persona molto interessante da qualunque punto di vista: Lev Tolstoy. Possiamo dunque fare a meno della tesi cognitivista e continuare a sostenere che la lettura dei romanzi contribuisce alla conoscenza della natura umana. Per questa via potremmo evitare del tutto di porci i problemi che affronteremo in seguito e che riguardano la verità di ciò che è scritto nei romanzi. Solo la psicologia dell'autore, che è una persona reale, risulta rilevante. Fin qui l'obiezione. Non ne sottovaluto la forza ma non la trovo convincente. Mi sembra che sia un po' come sostenere che quando qualcuno ci racconta qualcosa della psicologia di terze persone, noi impariamo qualcosa della natura umana – ma solo nella misura in cui, attraverso il suo racconto, impariamo qualcosa della psicologia *del nostro informatore*. Nella vita quotidiana mi sembra che la tesi non sia sostenibile. E' tuttavia vero che qualunque romanzo ci dice molto del suo autore. Io voglio sostenere comunque che, oltre a quello che impariamo sull'autore, dalla lettura di un romanzo possiamo imparare direttamente molte altre cose che non sono particolarmente rivelatrici del carattere dell'autore.

Bibliografia

Lewis, D., 1983, "Truth in Fiction", *Philosophical Papers. Volume 1*, Oxford, Oxford University Press.

Stolnitz. J. 1992, "On the Cognitive Triviality of Art", *British Journal of Aesthetics*, London, 1992.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Linguaggio creatività e ontologia: Bachelard tra scienza e poesia.

Claudia Stancati

1. Il linguaggio e l'ontologia del razionalismo 'difficile'

A partire dalla sua teoria degli ostacoli epistemologici e dalla sua critica delle immagini è opinione comune che Gaston Bachelard separi nettamente poesia e scienza. Lo afferma, per esempio, Jean Starobinski il quale scrive che: "contrairement à beaucoup d'autres, Bachelard n'a jamais conféré à une imagination hypostatisée le pouvoir d'engendrer tout ensemble le langage des poètes et les constructions de la pensée scientifique" (Starobinski 1984, p. 235). A suo avviso,

> Bachelard plaide pour la légitimité d'un bilinguisme radical, pour le recours à deux langues d'autant plus exclusives l'une de l'autre qu'elles sont constituées non seulement, chacune, par un système de signifiants spécifiques, mais qu'elles visent un autre ordre de signifiés, selon un autre mode de signification (Starobinski 1984, p. 236).

La cifra più immediata e visibile della 'linguistica bachelardiana' è in effetti quella dell'intraducibilità di linguaggio scientifico e linguaggio comune e, a maggior ragione, non sembra esserci traduzione possibile del linguaggio comune e di quello scientifico nel linguaggio poetico dell'uomo della *rêverie* poiché Bachelard stesso scrive che:

> deux vocabulaires devraient être organisé pour étudier, l'un le savoir, l'autre la poésie. Mais ces vocabulaires ne se correspondent pas. Il serait vain de dresser des dictionnaires pour traduire une langue dans l'autre. Et la langue des poètes doit être apprise directement, très précisément comme le langage des âmes (PR, p. 13).

Ma egli mostra anche come immaginazione e ragione, benché opposti, generino in interazione processi creativi da cui nascono tanto la scienza quanto l'arte, e la poesia in particolare. In questo quadro il linguaggio è centrale e trasversale e, anche se i temi relativi al linguaggio non sono oggetto di una trattazione sistematica da parte di Gaston Bachelard, le osservazioni linguistiche, sono assolutamente pervasive nelle sue opere e formano l'asse portante, da un lato, della sua riflessione sulle scienze e della costruzione di quello che egli definisce il razionalismo difficile (ER, p. 80) e, dall'altro, della poetica degli elementi. Il razionalismo applicato e l'immaginazione attiva si servono entrambi del linguaggio per definire, attraverso differenti slittamenti metaforici, un approccio complesso alla realtà.

Se guardiamo con attenzione al rapporto articolato che Bachelard istituisce tra il linguaggio e gli oggetti della scienza e tra il linguaggio e gli elementi archetipi che fondano la sua poetica della *rêverie*, vedremo che la percezione, il senso comune, il linguaggio ordinario sono oltrepassati dalla creatività linguistica unico strumento che consenta di adattarsi ad una ontologia poliedrica. Nel linguaggio della scienza la creatività lavora rompendo i quadri consolidati del sapere scientifico e distruggendo gli ostacoli epistemologici annidati nel linguaggio ordinario e nel senso comune; nella poetica degli elementi la creatività linguistica mostra sensi multipli ed imprevedibili. In entrambi i casi il linguaggio si trova in uno stato di "révolution sémantique permanente" (MR, p. 215).

Fin dall'*Essai sur la connaissance approchée* Bachelard è impegnato nella costruzione di una "épistémologie instrumentale fractionnée" (E[CA, p.] 77) che prelude alla ricerca di una sistema di pensiero che non si spezzi contro l'oggetto (E[CA, p.] 274). Il superamento del dato in favore di oggetti complessi e costruiti la cui semplicità, frutto di un linguaggio ben costruito senza alcuna radice nel reale (E[CA, p.] 102), è possibile grazie al "jeu des épithètes", al moltiplicarsi dei qualitativi in un numero tanto grande da poter "admettere une quasi-continuité notionnelle" (E[CA, p.] 27). La capacità di esprimere legami sintattici e variazioni semantiche è affidata ad un meccanismo di morfologia composizionale del tutto *sui generis*, all'uso di un soggetto capace di supportare un numero crescente di predicati in relazione con il soggetto stesso e in equilibrio mobile tra loro, "la relation- scrive Bachelard- réagit sur l'essence" (E[CA, p.] 27).

La critica della coincidenza tra ontologia e linguistica serve a Bachelard per rompere ogni corrispondenza consolidata tra schemi del linguaggio e categorie della conoscenza scientifica, se "on accepte que vraiment la science ait sa logique et sa langue" si comprende come la scienza non abbia paura di rovesciare completamente la propria grammatica (E[CA, p.] 85). Bachelard lavora sul linguaggio ordinario per poter superare l'ontologia sostanzialista e indicare quegli oggetti razionali che non possono essere in alcun caso osservati, specialmente a livelli crescenti di astrazione e complessità poiché il nostro stesso linguaggio ha preso le sue radici e la sua sintassi dal mondo delle cose e delle azioni relative alla nostra esperienza comune e dizionari e grammatiche

non sono in fondo, a suo avviso, che 'lezioni di cose' (IA, p. 133).
La messa tra virgolette è uno dei segnali del lavoro di traduzione dal linguaggio comune a quello scientifico (MR, p. 215) il quale procede alla rielaborazione dei termini già in uso, permette di abiurare le parole e ribattezzarle, consente la produzione, con l'uso dei trattini, di vere e proprie traiettorie di parole. Si può provare a trovare un'espressione adeguata anche attraverso i *doublet*, attraverso allotropi che, uniti, danno le caratteristiche del pensiero dinamico· o ancora si può procedere alla creazione di nuove parole poiché egli ritiene che i neologismi parlino talvolta più rapidamente della perifrasi (MR, p. 136) e che "le langage scientifique est, par principe, un néo-langage" (MR, p. 216).
Nel momento stesso in cui mette in guardia contro gli ostacoli epistemologici che si annidano nelle immagini e nelle metafore linguistiche, Bachelard come filosofo della scienza consapevole della sua storicità mostra una diversa nozione di metaforicità che si instaura quando ci sono dei mutamenti profondi: "la pensée scientifique est [...] entraînée vers des 'constructions' plus métaphoriques que réelles, vers des 'espaces de configuration' dont l'espace sensible n'est après tout qu'un pauvre exemple" (FES, p. 23 e p. 57). Il concetto che perde il suo valore epistemologico diventa infatti *metaforico* in senso positivo, poiché si fa più astratto inserendosi in un nodo concettuale complesso (FES, p. 5) la cui potenza si misura sulla capacità di deformazione del senso previsto dal concetto originario che funziona in modo diverso pur mantenendo la stessa veste linguistica anche nei casi in cui occorrerebbe una parola nuova (FES, p. 105).
Lo specifico del razionalismo applicato è quello di costituire il piano della conoscenza scientifica come un piano duale, mentre il percepito comune è un segno senza significato in profondità (RA, p. 142). L'oggetto scientifico è invece un bi-oggetto che non moltiplica le percezioni, bensì le noumenizza. La semantica del linguaggio scientifico si determina in senso antirealistico incorporando in sé le ragioni pragmatiche della comunicazione. Ormai nella scienza nessun oggetto è naturale e cognitivamente individuale poiché i fatti della ragione hanno una intersoggettività razionalista che li rende comunicabili, c'è una ontologia discorsiva in cui l'essere si consolida attraverso la sua conoscenza, l'oggetto scientifico come bi-oggetto, è una nozione *standard* in cui si rispecchia il pensiero di un'intera comunità scientifica di ricerca, di insegnamento e di divulgazione (RA, p. 11).
La rappresentazione in uno spazio metaforico, secondo la legge della crescente astrattezza della metafora finisce per essere il cuore della filosofia e della scienza, pensare il fenomeno non significa riprodurlo testualmente, nella rappresentazione è data la coordinazione di tutte le esperienze in modo tale che tutte le metafore si uguagliano per cui se tutto è metafora, nulla è metafora (PN, p. 90).

Il punto di partenza è l'oltrepassamento dell'oggetto immediato:

> Il suffit que nous parlions d'un objet pour nous croire objectif. Ma par notre première choix l'objet nous désigne plus que nous le désignons et ce que nous croyons pensées fondamentales sur le monde sont souvent des confidences sur la jeunesse de notre esprit […] l'évidence première n'est pas une vérité fondamentale. En fait, l'objectivité scientifique n'est possible que si l'on a d'abord rompu avec l'objet immédiat, si l'on a refusé la séduction du premier choix, si l'on arrête et contredit les pensées qui naissent de la première observation. Toute objectivité, dûment vérifiée, dément le premier contact avec l'objet. Elle doit d'abord tout critiquer: la sensation, le sens commun, la pratique, même la plus constante, l'étymologie enfin, car le verbe, qui est fait pour chanter et séduire, rencontre rarement la pensée. Loin de s'émerveiller, la pensée objective doit ironiser. Sans cette vigilance malveillante, nous ne prendrons jamais une attitude vraiment objective. S'il s'agit d'examiner des hommes, des égaux, des frères, la sympathie est le fond de la méthode. Mais devant ce monde inerte qui ne vit pas de notre vie, qui ne souffre d'aucune de nos peines et que n'exalte aucune de nos joies, nous devons arrêter toutes les expansions, nous devons brimer notre personne (IntI, p. 97).

Come vedremo, anche nel caso della poetica dell'immaginazione il punto di partenza è il divario tra il pensiero e la realtà che ci induce cercare nell'arte uno strumento adatto ai bisogni della creazione e a descrivere una diversa ontologia quella delle immagini che hanno natura fisica e psichica insieme.

2. Il linguaggio poetico e l'ontologia degli elementi sensibili

Il nesso possibile tra scienza e poesia è istituito in Bachelard dalla creatività che consente al linguaggio di seguire tutti i dettagli di una ontologia che spazia dai più complessi modi in cui la nuova fisica descrive la realtà alle immagini delle *rêveries*. Il legame tra i diversi linguaggi possibili è iscritto nella natura più profonda e nel carattere più generale della linguisticità umana: "dès qu'on met le langage à sa place, à la pointe même de l'évolution humaine, il se revèle en sa double efficacité; il met en nous ses vertus de clarté et ses forces de rêve" (PR, p. 22). Come scrive Vincent Bontems, «Bachelard n'oppose donc pas la connaissance scientifique à la culture littéraire, il les combines sans les confondre» (Bontems 2011, p. 90). La possibilità di accordare scienza e poesia appare il compito della filosofia fin da *La psychanalyse du feu*: «il nous faut donc montrer la lumière réciproque qui va sans cesse des connaissances objectives et sociales aux connaissances subjectives et personelles et *vice versa*» (PF, p. 27). Dal momento che

> les axes de la poésie et de la science sont d'abord inverses. Tout ce que peut espérer la philosophie, c'est des rendre la poésie et la science complémentaires, de les unir comme des contraires bien faits. Il faut donc opposer à l'esprit poétique

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

expansif, l'esprit scientifique taciturne pour lequel l'antipathie préalable est une saine précaution (PF, p. 12).

Con una scelta terminologica anticartesiana Bachelard distingue *âme* ed *esprit* che non sono per lui *sinonimi.* Davanti alla conoscenza di cose particolari *l'homme pensif e il penseur, l'anima e l'esprit* o *animus*, sono diversi, e, al contrario del pensiero e dell'esperienza scientifica, l'*anima* lavora come primitiva.
Poiché anche le immagini letterarie sono generate dal mondo naturale, come la conoscenza scientifica, Bachelard procede perciò alla creazione di un atlante delle *rêveries* a partire dal mondo sensibile ma la sua classificazione non è fondata sui cinque sensi, bensì sui quattro elementi di quegli elementi che sono diventati fin dai presocratici un segno di temperamento filosofico. La legge dei quattro elementi serve al fenomenologo per riordinare correttamente i documenti psicologici "trouver une filiation régulière du réel à l'imaginaire" (AS, p. 14). L'estetica letteraria.deve determinare la sostanza delle immagini e deve cercarne la "convenance des formes aux matières fondamentales", infatti, "les images imaginées sont des sublimations.des archétypes plutôt que des reproduction de la réalité par la sublimation des valeurs esthétiques qui nous apparaîtront indispensables pour l'activité psychique normale" (TRV, p. 8).
La psicologia delle emozioni estetiche ha tutto da guadagnare dallo studio delle rêveries materiali poiché nella filosofia estetica c'è spesso poca attenzione alla causa materiale. Non si tratta «de la vacance d'une heure fugitive" (AS, p. 14), bisogna costruire, accanto alla psicanalisi, anche una psychophysique e una *psychochimie* dei sogni.
La riflessione estetica di Bachelard accompagna dunque quella di epistemologo; è il 2 maggio del 1943 quando Bachelard scrive le ultime righe del suo *L'air et les songes*:

> Connaître vraiment les images du verbe, les images qui vivent sous nos pensées, donnerait une promotion naturelle à nos pensées. Une philosophie qui s'occupe du destin humain doit donc non seulement avouer ses images, mais s'adapter à ses images, continuer le mouvement de ses images. Elle doit être franchement langage vivant. Elle doit franchement étudier l'homme littéraire, car l'homme littéraire est une somme de la méditation et de l'expression, une somme de la pensée et du rêve (AS, p. 347).

A *La psychanalyse du feu* (1939) seguono *L'eau et les rêves* (1942), *L'air et les songes* (1943), *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948), *La Terre et les rêveries du repos* (1948), *La poétique de la rêverie* del 1960 chiude questo ciclo e in quest'opera Bachelard spiega le motivazioni filosofiche della sua scelta del metodo fenomenologico. La coscienza fenomenologica come coscienza di razionalità ha una «vertu de permanence», è promessa «à de plus grands exploits», nondimeno l'analisi estetica costituisce una sfida per il fenomenologo, ecco perché scegliere per l'analisi fenomenologica una materia «si fluante», o perché sovraccaricare un libro sulla *rêverie* con la fenomenologia (PR, p. 1). Per Bachelard la presa di coscienza fenomenologica "nous amènes à tenter la communication avec la conscience créante du poète" poiché essa è capace di dare "un prix subjectif durable à des images qui n'ont souvent qu'une objectivité douteuse, qu'une objectivité fugitive" (PR, p. 2). Anche la coscienza ingenua di un soggetto «émerveillé par les images poétiques» dinanzi alla *rêverie* di un poeta intuisce il germe d'un universo immaginato, può uscire con l'immaginazione fuori dal corso ordinario delle cose dal momento che, un'immagine poetica può giocare variando anche sugli archetipi più radicati e può "bénéficier ainsi de l'insigne productivité psychique qui est celle de l'imagination" (PR, p. 2). Questo lavoro ci porta nel cuore della creatività umana:

> dans le règne de la connaissance elle-même, il y a ainsi une faute originelle, c'est d'avoir une origine; c'est de faillir à la gloire d'être intemporel; c'est de ne pas s'éveiller soi-même, mais d'attendre du monde obscur la leçon de lumière [...]. Quelle grâce divine nous donnera le pouvoir d'accorder le début de l'être et de la pensée, et, en nous commençant vraiment nous-mêmes, dans une pensée nouvelle, de reprendre en nous, sur notre esprit, la tâche du Créateur» (PR, p. 5).

Il discorso di Bachelard si muove sul duplice piano della creazione e della fruizione di immagini. Se ci si colloca dalla parte del lettore solitario che è il fruitore di immagini «souvent cette absence est sans loi, cet élan est sans persévérance. Le rêveur s'en va à la dérive». Se invece si guardano le cose dalla parte del creatore di poesia si comprende come il poeta ci guidi a scoprire tra le immagini una solidarietà intellegibile e nitida «un vrai poète ne se satisfait pas de cette imagination évasive. Il veut que l'imagination soit un *voyage*" (PR, p. 4).
Se facciamo un'analisi fenomenologica, dunque non secondo l'asse dell'oggetto, ma secondo quella dell'intenzionalità, l'immagine poetica ci rende partecipi dell'immaginazione che crea. Ecco dunque che "la phénoménologie de la perception elle-même dot céder la place à la phénoménologie del'imagination créatrice" (PR, p. 12)
I problemi dell'immaginazione sono turbati, come molti altri problemi filosofici dalla

> fausse lumière de l'étymologie on veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* les images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images première, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images union inattendue des images, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'action imaginante. Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas d'imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des

couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'*imagination*, ce n'est pas image, c'est *imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte*, *évasive* (AS, p. 5).

Le sensazioni presenti sono schiave degli oggetti (PR, p. 108) ad esse, infatti, sono riconducibili quelle immagini che acquistano stabilità e prendono i caratteri della percezione presente che "au lieu de nous faire rêver et parler, elle nous fait agir" (AS, p. 6). La psicologia dell'immaginazione studia di solito l'aspetto costitutivo trascurando la mobilità delle immagini, invece "elle devrait conduire à tracer, pour chaque image, un véritable holographe qui résumerait son cinétisme" (AS, p.7). Per la maggior parte degli psicologi

c'est la *perception* des images qui détermine le processus de l'imagination. Pour eux on voit les choses d'abord on les imagine ensuite; on combine par l'imagination des fragment du réel perçu, des souvenir du réel vécu, mais on ne saurait atteindre le règne d'une imagination foncièrement créatrice. Pour richement combiner il faut avoir beaucoup vu. Le conseil de bien voir, qui fait le fond de la culture réaliste, domine sans peine notre paradoxal conseil de bien rêver, de rêver en restant fidèle à l'onirisme des archétypes qui sont enracinés dans l'inconscient humain (TRV, p. 8).

L'immagine poetica non è una sorta di valvola che aprendosi lascia rifluire antecedenti inconsci del linguaggio, non è come vorrebbe la psicanalisi un maestoso *lapsus* di parola, anzi è «un nouvel être du langage» è «une conquête positive de la parole [...] d'une parole qui ne se borne pas à exprimer des idées ou des sensations, mais qui tente d'avoir un avenir» (PR, p. 3).

Per distinguere immaginazione e percezione occorre mostrare che «ce qu'on imagine commande ce qu'on perçoit, pour donner ainsi à l'imagination la place qui lui revient dans l'activité humaine: la place première» (TRV, p. 65). Immaginare e percepire sono azioni differenti «on fait preuve d'imagination en raffinant la sensation» cercando «l'autre au sein du même», poichè un senso è eccitato da un altro senso, «parfois un substantif sera sensibilisé par deux adjectifs contraires. En effet à quoi bon pourrait servir dans le règne de l'imagination un nom pourvu d'un adjectif unique» (TRV, p. 66).

Se le immagini si limitassero a riprodurre più o meno fedelmente le sensazioni «l'on ne voit guère comment l'imagination pourrait dépasser cette leçon première. Dans le règne des qualités, l'imagination devrait alors se borner à des commentaires» (TRV, p. 92). Invece le immagini grazie alla immaginazione produttiva acquistano nuove dimensioni «la *valeur de qualité* est un nous *verticalement*; au contraire la *signification* de la qualité est dans le contextes des sensations objectives- horizontalement» (TRV, p. 92) perché

dans le règne de l'imagination sans polyvalence il n'y a pas de valeur. L'image idéale doit nous séduire par tous nos sens et elle doit nous appeler dans l'au-delà du sens qui est plus manifestement engagé. C'est là le secret des correspondances qui nous invitent à la vie multiple, à la vie métaphorique. Les sensations ne sont plus guère que les causes occasionnelles des images *isolées*. La *cause réelle du flux d'images* est vraiment *la cause imaginée* (TRV, p. 96).

Questo significa che nell'esperienza estetica entrano in gioco non le sensazioni ma i valori sensibili (valeurs sensuelles- et non plus les sensations) che «étant attachées à des substances, donnent des *correspondances* qui ne trompent pas» (ER, p. 43). L'esperienza estetica lavora a partire dalle realtà materiali poiché «c'est en imitant qu'on invente» ma «on croit de suivre le réel et on le traduit humainement» (ER, p. 216). rispetto al esperienza estetica l'individuo non è la somma delle sue impressioni generali ma di quelle singolari (ER, p. 14).

Il problema filosofico dell'immaginazione è il punto di partenza di una analisi che oltre a scindere immaginazione e percezione, si distingue dalla psicanalisi e si stacca dalla psicologia.

En s'exprimant tout de suite philosophiquement on pourrait distinguer deux imaginations: une imagination qui donne vie à la cause formelle et une imagination qui donne vie à la cause matérielle, ou plus brièvement l'*imagination formelle* et l'*imagination matérielle* ces derniers concepts […] nous semblent indispensables à une étude philosophique complète de la création poétique. Il faut qu'une cause sentimentale, qu'une cause du cœur, devienne une cause formelle pour que l'œuvre ait la variété du verbe (ER, p. 14).

Lo scopo di Bachelard è stabilire il carattere

psychiquement fondamental de l'imagination créatrice. Autrement dit, pour nous l'image perçue et l'image crée sont deux instances psychiques très différentes et il faudrait un mot spécial pour désigner l'image imaginée. Tout ce qu'on dit dans les manuels sur l'imagination reproductrice doit être mise au compte de la perception et de la mémoire. L'imagination créatrice a de tout autres fonctions que celles de l'imagination reproductrice.-elle appartient cette *fonction de l'irréel* qui est psychiquement aussi utile que la *fonction du réel* si souvent évoque par les psychologues pour caractériser l'adaptation d'un esprit à une réalité estampillée par les valeurs sociales. Précisément cette fonction de l'irréel retrouvera des valeurs de solitude (TRV, p. 10).

Comprendiamo così che «l'*image littéraire* en général n'est pas une forme appauvrie de l'imagination. L'*image littéraire* est, au contraire, l'imagination en pleine sève, l'imagination à son maximum de liberté» (TRV, p. 177). Grazie all'immaginazione creativa l'*esprit* è lanciato in molte direzioni in cui si realizzano sovrapposizioni di sensi sottintesi. L'immaginazione letteraria non è di secondo ordine, non è soggetta alle percezioni visive "nous reconnaîtrons que le langage est au poste de commande de l'imagination […] nous montrerons que le langage poétique quand il traduit les image matérielles est une véritable incantation d'énérgie" (TRV, p. 9). Ricordando come ne' *La formation de l'esprit scientifique*

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

avesse separato conoscenza e *rêverie*, ne' *L'eau et les rêves* Bachelard scrive: «ici nous voulons montrer comment les rêves s'associent aux connaissances, nous voulons montrer le travail de combinaison que l'imagination matérielle réalise entre les quatre éléments fondamentaux» (ER, p. 141). Per sostenere questa tesi ««on va nous accorder ici d'accepter comme des raisons solides de simples rapprochement verbaux [...] la réalité imaginaire s'évoque avant que se décrit» (ER, p. 13) e Bachelard studia «l'imagination littéraire, l'imagination parlée, celle qui, tient au langage, forme le tissu temporel de la spiritualité, et qui, par conséquent se dégage de la réalité» (ER, p. 213).
In realtà la relazione tra immagini letterarie e linguaggio è una relazione che si fonda sul carattere mobile e polivalente dell'immagine «les images ne se laissent pas classer comme les concepts. Même lorsqu'elles sont très nettes, elles ne se divisent pas en genres qui s'excluent" (ER, p. 271).
La novità è il segno della potenza creatrice della letteratura che deve sorprendere, si possono sfruttare le immagini generali e classificarle «mais chacune des images qui viennent sous la plume d'un écrivain doit avoir sa différentielle de nouveauté», una immagine letteraria dice ciò che non potrà essere immaginato due volte, infatti, egli osserva che si può con qualche merito imitare un quadro ma non un romanzo, in sostanza il compito della letteratura è quello di alimentare la creatività e la vitalità della lingua: «réanimer un langage en créant de nouvelles images, voilà la fonction de la littérature et de la poésie» (PR, p. 12).

> Or toute nouvelle image littéraire- scrive Bachelard- est un texte original du langage. Pour en sentir l'action il n'est pas nécessaire d'avoir les connaissances d'un linguiste. L'image littéraire nous donnes l'expérience d'une création de langage. Si l'on examine une image littéraire avec une *conscience de langage*, on en reçoit un dynamisme psychique nouveaux. Nous avons donc cru avoir la possibilité, dans le simple examen des images littéraires, de découvrir une action éminente de l'imagination. (PR, p. 12).

La rivoluzione copernicana in estetica sarà allora: «au lieu de chercher la qualité dans le tout de l'objet, comme le signe profond de la substance, il faudra la chercher dans *l'adhésion totale* du sujet qui s'engage à fond en ce qu'il imagine» (TRR, p. 92).
Al *cogito* dei professori Bachelard oppone un *cogito* di ombre capace però attraverso il riferimento agli elementi materiali archetipi di comunicare: «les poètes en savent plus qu'un philosophe» (PR, p. 146). «Le langage traîne dans son cours grand nombre de mots usés oniriquement, des mots qui ne trouveront plus leur poète» la *libido* abbandona certi oggetti «autrement dit, il est des objets qui ne sont plus qu'objets de perception; leurs noms ont perdu cette vertu d'intimité qui les faisait partie intégrantes de l'imagination humaine» (TRR, p. 69). Invece, «un emploi métaphorique nouveau peut éclairer l'archéologie du langage» (PR, p. 12). Allora invece di indagare «des images constituées devenues des mots bien définis» occorre andare verso quelle «qui vivent la vie du langage vivant» (AS, p. 7). S'impone così il realismo di ciò che è irreale poiché «en vain dans le règne des images, on voudra séparer le normatif et le descriptif» (AS, p. 340). Per una coscienza che si esprime (che è l'unica coscienza possibile) una immagine è un bene primario ma questa immaginazione *parla* persino il paesaggio, "elle commande sans fin des changements de décor. Le verbe est si évidemment la force créante!" (TRV, p. 177), "l'imagination temporalisée par le verbe,-conclude Bachelard- nous semble, en effet, la faculté hominisante par excellence" (ES, p. 19)
Le parole e le immagini rafforzano la nostra decisione di essere *persona* e «le livre que le contient est soudain pour nous une lettre intime la pensée on s'exprimant dans une image nouvelle s'enrichit en enrichissant la langue. L'être devient parole. [...] la parole apparaît au sommet psychique de l'être. La parole se révèle le devenir immédiat du psychisme humain» (ES, p. 8).
La lettura silenziosa, *songeuse,* rende possibile la 'geologi'a del silenzio, scrivendo e riflettendo si sveglia in noi la polifonia della poesia scritta (AS, p.326). Un modesto lettore, quale Bachelard si definisce, ritiene che è grazie alla scrittura i sogni hanno il tempo de trovare lentamente i segni che possono esprimerli e i loro significati "la pensée court tantôt au-dessus, tantôt audessous de la voix chantante" (AS, p. 323). Il linguaggio cui Bachelard si rivolge è il linguaggio scritto si propone, tanto che si propone di fugare l'ingiusto privilegio della sonorità. La scrittura, infatti, è capace di moltiplicare i significati, di creare, a suo avviso, un universo di frasi che ha le sue leggi ma che sa conservare quelle dell'immaginario "une image littéraire suffit parfois à nous transporter d'un univers dans un autre. C'est en celà que l'image littéraire apparaît comme la fonction la plus novatrice du langage. Le langage évolue par ses images beaucoup plus que par son effort sémantique" (TRV, p. 325).
Così Bachelard racconta la sua propria *rêverie*:

> Je suis en effet un rêver de mots, un rêveur de mots écrits. Je crois lire. Un mot m'arrête, quitte la page. Les syllabes du mots se mettent à s'agiter. Des accents toniques se mettent à s'inverser. Le mot abandonne son sens comme une surcharge trop lourde qui empêche de rêver. Les mots prennent alors d'autres significations comme s'ils avaient le droit d'être jeunes. Et les mots s'en vont cherchant, dans les fourrées du vocabulaire, de nouvelles compagnies, de mauvaises compagnies. Que de conflit mineur ne faut-il-pas résoudre quand, de la rêverie vagabonde, on revient au vocabulaire raisonnable (PR, p. 15).

Il filosofo/psicologo della lettura/lettore Bachelard mette in luce che nella poesia il lavoro linguistico procede, come nel linguaggio scientifico, attraverso la formazione di *doublets* svolgendo così una "activité linguistique

normale et féconde" quella di "augmenter le langage, créer du langage valoriser le langage, aimer le langage" cioè promuovendo "autant d'activités où s'augmente la conscience de parler" (PR, p. 5) così le parole "seront tout de suite saisis dans le filet des métaphores qui *multiplieront les significations* au point que les premiers signes n'auront plus de sens" (TRV, p. 301). Egli si spinge così fino a invocare un doppio duale un *quadriel*, di cui ha trovato notizia in Pierre Guireau, un linguista che ci riferisce che una simile meraviglia, un concerto a quattro voci, esiste in una lingua senza dirci quale (PR, p. 79).

Il lavoro di neologia non esaurisce la funzione poetica "tout n'est pas dit quand on crée des mots. Il faut se garder de parler, avec des mots nouveaux, un vieux langage" (PR, p. 57). Occorre «prendre soin de désocialiser les termes du langage quotidien» poiché, nella vita quotidiana certe designazioni sono sufficienti ma nella vita «d'un rêveur solitaire les désignations péremptoires perdent d'autorité» e «tout peut naître de l'union de deux vocabulaires quand on suit les rêveries d'un être parlant» (PR, p. 60, p. 61 e p. 62).

L'oggetto della rêverie è inépuisable è una «polyvalence de notre être rêvant» (PR, p. 136) «la force poétique anime tous les sens cette rêverie est polysensorielle» (PR, p. 139). «Trouver du vrai dans toutes les indisciplines du langage, ouvrir toutes les prisons de l'être» (PR, p. 137), il *rêveur* si contrappone anche luinguisticamente all'uomo attivo e agli stessi professori di retorica che si arrogano ancora il diritto esclusivo giudicare una poesia, egli è in effetti il solo che «donne un sens nouveau aux mots de la tribu» (PR, p. 139). Lo strumento di questa è il linguaggio trans soggettivo della immaginazione letteraria poiché «le langage est un mode d'existence la vie nommée» (PR, p. 143).

Nel secolo delle immagini osserva Bachelard, è in alcune zone della letteratura che si rivela une *explosion de langage* "les ramifications se multiplient; les mots ne son plus de simples termes. Il ne terminent pas des pensées, ils ont l'avenir de l'image" (PR, p. 12). Ecco allora che

> Par le biais de l'imagination littéraire tous les arts sont nôtres. Un bel adjectif bien lacé, bien éclairé, sonnant dans le juste accord des voyelles, et voilà une substance. Un trait de style voilà un caractère, un homme. Parler, écrire! Dire, raconter! Inventer le passé! Se souvenir la plume à la main, avec un souci avoué, évident de *bien écrire, de composer, d'embellir* pour être bien sûr qu'on dépasse l'autobiographie d'un réel advenu et qu'on retrouve l'autobiographie des possibilités perdues, c'est -à-dire les rêves mêmes, les rêves vrais, les rêves réels, les rêves qui furent vécu avec complaisance et lenteur. L'esthétique spécifique de la littérature est là. La littérature est un fonction de suppléance. Elle redonne vie aux occasions manquées (PR, p. 94).

La filosofia della poesia di Bachelard si contrappone alla critica letteraria del «sévère, professeur de rhétorique toujous sachant un complexe que l'usage excessif a démonétisé» (PR, p. 9). La critica letteraria invece di sviluppare una semantica

> enrichie par l'étrange floraison des psychologies nouvelles se donne pour fonction de maintenir les interdits rhétoriques […] cristallise les fonctions de surveillance le langage écrit soumis à une sorte de *censure spéciale* au lieu de rendre à la végétation du parler la sève des racines profondes au lieu d'aider l'effort inouï de la création verbale (DR, p. 176).

Il nodo teorico anche in questo caso è quello di una diversa ontologia. Il *retentissement* (nel senso della fenomenologia di Minkowski) è il rapporto che lega l'immagine poetica agli archetipi profondi non è causale in senso proprio "elle relève d'une ontologie directe", come potrebbe altrimenti una immagine a volte, "très singulière", essere una concentrazione di tutto lo psichismo agire, senza preparazione su altre anime "malgré tous les barrages du sens commun, toutes les sages pensées heureuses de leur immobilité" (PE, p. 2 e p. 3)? Ma questo richiamo all'ontologia non è un richiamo agli oggetti: "on demande au lecteur de poèmes de ne pas prendre une image comme un objet, encore moins comme un substitut d'objet, mais d'en saisir la réalité spécifique" (PE, p. 4) poiché è *variazionale* e non *costitutiva* come per il concetto. «Au niveau de l'image poétique la dualité du sujet et de l'objet est irrisée» non ci sono «savoir et pensées liées» come nel caso del pensiero scientifico «en son expression elle est jeune langage. Le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine de langage» (PE, p. 4). L'unità della fruizione poetica sta nella molteplicità di tali *retentissements*. Il presupposto da cui partire e che l'immagine poetica

> devient un être nouveau de notre langage […] elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici l'expression crée de l'être. Cette dernière remarque définit le niveau de l'ontologie à laquelle nous travaillons. En thèse générale, nous pensons que tout ce qui est spécifiquement humain dans l'homme est *logos*. Nous n'arrivons pas à méditer dans une région qui serait avant le langage. Même si cette thèse paraît refuser une profondeur ontologique, on doit nous l'accorder, pour le moins, comme hypothèse de travail bien appropriée au type de recherches que nous poursuivons sur l'imagination poétique (PE, p. 8).

Così, «l'étude philosophique de la rêverie nous appelle à des nuances d'ontologie» anzi ad una «ontologie fine», a una «ontologie différentielle», a una ontologia «dispersée» contro i filosofi dell'ontologia forte dice Bachelard «il faut penser, il faut nommer» (PR, 58, p. 144 e p 145), contro il bergsonismo, egli afferma che è ingiusto vdere nel linguaggio solo «la sclérose de l'expérience intime» il linguaggio, invece, come vuole il poeta Milosz, può darci anche les «choses dont le nom n'est ni son ni silence» poiché scrive Bachelard, «de langage est un peu en avant de notre pensée, un peu plus bouillonant que notre amour» (TRR, p. 329).

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Bibliografia

Bontems, V., «Métaphores et analogies du mouvement. Bachelard et les opérateurs dynamiques», in G. Hieronimus, J. Lamy, a cura, 2011, *Imagination et mouvement. Autour de Bachelard et Merleau Ponty*, Bruxelles, E. M.E., pp. 69-92.

G. Hieronimus, J. Lamy, a cura, 2011, *Imagination et mouvement. Autour de Bachelard et Merleau Ponty*, Bruxelles, E. M.E.

Starobinski, Jean, 1984 «La double légitimité», «Revue internationale de philosophie», n. 150.

Bachelard, G., 1928, *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin. (ECA)

1933, *Les intuitions atomistiques. Essai de classification*, Boivin, Paris. (IA)

1935, *L'intuition de l'instant (II)* Paris Stock 1992. (InI)

1938, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin. (FES)

1940, *La philosophie du non*, Paris, PUF. (PN)

1942, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti. (ER)

1943, *L'air et les songes*, Paris, José Corti. (AS)

1948, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti. (TRR)

1948, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti. (TRV)

1949, *Le rationalisme appliqué*, Paris, PUF. (RA)

1949, *La psychanalyse du feu* Paris Gallimard. (PF)

1953, *Le matérialisme rationnel*, Paris, PUF. (MR)

1957, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF. (PE)

1960, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF. (PR)

1970, *Le droit de rêver* Paris, PUF. (DR)

1972, *L'engagement rationaliste*, Paris, PUF. (ER)

Comprendere un corpo che parla. L'attenzione estetica della parola psicoanalitica

Alessia Tomaino

Se si affronta il problema del binomio 'senso e sensibile' bisogna necessariamente chiamare in causa due discipline che presentano diversi punti di sovrapposizione e che, per così dire, si cercano reciprocamente da un punto di vista epistemologico. Si tratta di filosofia del linguaggio ed estetica. La loro unitarietà di intenti, nell'affrontare certi problemi di ordine filosofico, nasce forse dall'esigenza o dalla necessità di fornire degli strumenti di comprensione a quella categoria di indagini che si occupa della natura umana.
Tendendo presente l'importanza che la prospettiva linguistica e quella estetica rivestono nello studio dell'essere umano cercheremo di vedere, allora, che tipo di apporto fornisce l'aggiunta di un terzo elemento esplicativo, ovvero, quello della psicoanalisi in quanto pratica che si lega a doppio nodo sia col linguaggio che con le discipline dell'estetica.
L'ipotesi che sta alla base di questo tentativo metodologico è quella secondo cui si possa generare un potente strumento euristico per lo studio della natura umana e più in particolare del fenomeno, ad essa correlato, della comprensione linguistica.
Per perseguire questo obiettivo, tuttavia, sarà necessario non solo analizzare i vari nodi concettuali che vengono messi in campo: linguaggio, estetica, psicoanalisi ma occorrerà vedere come essi si colleghino tra di loro e come questo influenzi l'indagine nella sua interezza.
Come breve definizione preliminare possiamo anticipare che quando parleremo di 'Linguaggio' ci riferiremo a due nozioni classiche della storia delle idee: 1) Lingue storico-naturali e 2) Capacità specie-specifica di *Homo Sapiens.* Quando parleremo di 'Estetica'ci riferiremo sia all'ambito della percezione sensoriale sia a quello della dimensione artistica e, infine, col termine 'Psicoanalisi' intenderemo 1) La pratica terapeutica che nasce dal pensiero freudiano e 2) La disciplina filosofica che segna, in qualche modo, lo spodestamento dell'Io in quanto soggetto unitario interno ad ogni individuo.
Vediamo allora se ci sono dei legami che intercorrono tra i tre termini del nostro discorso e soprattutto, vediamo di che tipo di legami si tratta. L'obiettivo, lo ricordiamo, è di avvalersi della produttività che l'unione di linguaggio, estetica e psicoanalisi può generare per interrogarsi sul nesso tra senso e sensibilità in quanto nicchia che ospita il problema della comprensione linguistica.
Il rapporto tra psicoanalisi e linguaggio è piuttosto esplicito già nel 1909, quando nel corso della prima delle *Cinque conferenze sulla psicoanalisi* pronunciate alla Clark University di Worcester (Boston) Freud cita Anna O e la sua *cura della parola* meglio nota come *Talking cure*: "La paziente stessa, che in quel periodo della malattia, cosa piuttosto strana, capiva e parlava solo l'inglese, battezzò questo nuovo tipo di trattamento col nome di «talking cure» e qualche volta lo chiamava scherzosamente «chimney sweeping»" (Freud 1909). La cosa che sorprende maggiormente Freud nel momento in cui espone al suo pubblico lo strano caso della paziente di Breuer è proprio il fatto che l'evocazione del ricordo di alcune scene "dolorose" vissute dalla ragazza facesse sì che la mente venisse in qualche modo "ripulita" (*sweeping*) e non in modo temporaneo e precario bensì con un'efficacia tale da far scomparire i sintomi più acuti. Il prosieguo della conferenza si concentra sul rapporto tra trauma e sintomo e su come la pratica terapeutica dimostri che paradossalmente alcuni malati soffrano proprio di "reminiscenze". Il rapporto con la parola viene, pertanto, preso in esame *en passant* e per quanto rappresenti, per altri versi, il nucleo "rivoluzionario" del discorso freudiano, non viene considerato come soggetto a sé stante. Tutto questo è dovuto certamente al fatto che l'interesse di Freud era quello di divulgare le emergenti tesi psicoanalitiche e i termini chiave ad esse collegate piuttosto che intavolare una riflessione pseudo-filosofica sull'analisi della psiche e del linguaggio. Resta dunque per certi versi sottaciuta la ragione per cui una tra le più note pazienti della letteratura psicoanalitica, Anna O, si fosse messa a parlare del suo trattamento nei termini di una *talking cure* e non per esempio di una *speaking cure.* Per quanto la cosa possa sembrare irrilevante, e probabilmente abbia una spiegazione affatto semplicistica nella contingenza della situazione analitica e linguistica della giovane paziente, agli occhi di chi analizza il rapporto tra psicoanalisi e linguaggio tale presunta coincidenza potrebbe non rivelarsi come tale. A farcelo notare, ad esempio, è Laurent Danon-Boileau che non a caso è uno psicoanalista nato come linguista. Egli si pone proprio tale interrogativo e cerca di rispondervi facendo appello alla motivatezza semantica di un atto linguistico pronunciato al posto di un altro :

> Pourquoi la patiente parle-t-elle de talking cure et non par exemple de *speaking cure* ? Le deux mots peuvent se traduire en français par 'parler' mais il y a des nuances. D'abord, tandis que *speak* est tourné vers le sens, *talk* vise l'organisa-

E|C Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

tion matérielle des signifiants dans le tissu de la chaine sonore. *A good talker* est quelqu'un qui a du bagout, un bon baratineur, quelqu'un qui est au fait des séductions de la parole. En revanche *a good speaker* est quelqu'un qui pense intelligemment ce qu'il exprime. Ensuite, tandis que *speak* met au premier plan le lien établi par le sujet entre son processus psychique et la verbalisation qu'il en propose, ce qui prévaut dans *talk* c'est la dimension d'adresse à autrui. Le *talking* est la parole destinée. Il inscrit déjà la décharge de la verbalisation dans l'espace du transfert (Danon-Boileau 2007, p. 1348).

Anche in italiano le due espressioni si tradurrebbero semplicemente con 'parlare' ma cosa implica questo? Che si potrebbe ipotizzare una loro equivalenza o che, al contrario, se ne potrebbero mettere in luce le differenze? Secondo Danon-Boileau sono due le cose che rendono fondamentale e univoco l'uso del sintagma *talking cure* al posto di *speaking cure*: l'attenzione nei confronti della materialità della parola – che implica una minore attenzione sul contenuto delle frasi dette – e la necessità di rivolgersi all'altro, l'altruismo della parola – e perciò la presa in considerazione del punto di vista altrui e del fatto che è a un interlocutore che si sta parlando.
I due elementi presi insieme sembrerebbero presentare un certo grado di paradossalità. Se dovesse prevalere l'intento comunicativo, infatti, non ci sarebbe bisogno di soffermarsi sulla materia linguistica in quanto al primo posto ci sarebbe il contenuto dell'atto di parola e la sua efficacia. Viceversa, qualora l'attenzione fosse posta in prevalenza sull'aspetto sonoro (poetico), quello sociale e altruistico dovrebbe essere messo necessariamente da parte. La specificità della parola psicoanalitica, tuttavia, sta proprio in questa copresenza. Il suo essere un atto di *talking* significa che se ne può comprendere l'uso della parola solo facendo appello alle categorie dell'estetica (estetica, come abbiamo visto in precedenza, nella duplice ramificazione che l'avvicina alla percezione sensoriale e alla dimensione più propriamente artistica). L'apparente paradossalità intrinseca al *talking*, allora, è proprio ciò che ne costituisce la forza.
Passiamo adesso al secondo legame che intercorre tra due degli altri termini cardine del nostro discorso: psicoanalisi ed estetica. Quale può essere il punto di contatto tra una pratica terapeutica e una disciplina che interroga le opere d'arte e che nasce come scienza della sensorialità?

La psychanalyse est une expérience émotionnelle. En tant que telle, elle ne peut être traduire, transcrite, enregistrée, expliquée, comprise ou racontée avec des mots. Elle est ce qu'elle est. Néanmoins, je crois que l'on peut, à son propos, dire des choses importantes pour penser certains aspects de ce qui se passe entre analystes et analysants lorsqu'ils sont engagés dans le travail de psychanalyse. En ce qui concerne ma réflexion personnelle – elle me vient souvent dans l'acte d'écrire –, je trouve utile de m'astreindre d'abord à n'écrire qu'un minimum de mots pour tenter de capturer leur essence même. Je sais que dans l'écriture psychanalytique, à l'exemple de la poésie, une concentration de mots et de sens tire parti de la puissance évocatrice du langage pour exprimer ce qu'il est incapable de dire (Ogden 2012, p. 21).

Proprio perché è un'esperienza dell'affetto (Green 1970) o un'esperienza emozionale la psicoanalisi è vicina al corpo e intrattiene con il linguaggio un rapporto difficile da esplicitare. Non a caso, continua Ogden, l'unico modo per cercare di descriverlo è di "astenersi dal linguaggio" attraverso una scrittura sintetica che imponga di scrivere il meno possibile; come in una poesia che volesse veicolare in poche righe un sentimento di immensità. Cercare di decriptare l'esperienza psicoanalitica richiede una sensibilità fortemente estetica, necessariamente vicina a un fare poetico, a un fare affettivamente legato al silenzio dei corpi. Ecco perché, tornando al discorso fatto finora, si può concepire la parola psicoanalitica come una parola molto più vicina a quella descritta da un *talking* che a quella che mette in atto uno *speaking*. Una parola estetica, poeticamente efficace. Una parola attenta alla catena significante ma allo stesso tempo consapevole di essere una parola comunicata. Una parola incarnata, nel doppio senso di essere pronunciata da un corpo e di essere accolta da un corpo. Solo affidandosi alle categorie dell'estetica, dunque, se ne può capire il funzionamento e si può cominciare a svelare il "mistero" del suo potere curante.
Se estetica e psicoanalisi sembrano dunque trovare un punto di incontro sul piano dell'uso percettivo-sensoriale del linguaggio di cui esse si avvalgono, meno chiaro appare il rapporto della pratica psicoanalitica con le categorie che avvicinano l'estetica al dominio dell'arte. Eppure, come scrive Michel Lapeyre: "Il y a comme une sorte d'impératif dans la mise en rapport de la psychanalyse et de l'art, une sorte de nécessite de leur confrontation: mais cet impératif n'est pas catégorique et cette nécessité va de pair avec la contingence de leur rencontre" (Lapeyre 2010, p. 16). Per quanto casuale possa apparire, l'incontro tra la pratica psicoanalitica e l'arte in tutte le sue manifestazioni sembra piuttosto essere, come dice Lapeyre, una sorta di imperativo. La letteratura psicoanalitica lo conferma. È difficile trovare un testo di psicoanalisi dove non ci sono riferimenti espliciti al fare dell'artista o alla potenza evocatrice di alcune opere specifiche. Per quanto, continua Lapeyre, "je ne me risquerai pas à dire qu'une séance d'analyse, ça vaut une œuvre d'art, en tout cas ce qu'en fait l'analysant – pour autant qu'il en fait quelque chose – est du même ordre" (*Ivi*, p. 26). Cosa farebbe pensare che una seduta psicoanalitica potesse avere per una persona un impatto simile (se non uguale) a quello dell'esperienza estetica? La nostra ipotesi è che il punto di contatto di questo strano "ordine di cose" sarebbe che entrambe le esperienze sfuggono a un tipo di comprensione lineare e dunque mettono alla prova quelle che sono le categorie spesso rassicuranti dei sistemi linguistici in quanto portatori di contenuti trasmissibili.

Lo stesso Freud, che era particolarmente sensibile alla letteratura, ai miti e alla scultura e che nel 1907 aveva già scritto il suo bel saggio sulla *Gradiva* di Jensen, si era occupato dell'ars poetica proprio in questi termini e nel 1908, ne *Il poeta e la fantasia*, aveva descritto le cose dell'arte come un mero artificio, a tratti inspiegabile, che lo scrittore padroneggia riuscendo ad addolcire il carattere egoistico delle proprie fantasie con alterazioni e travestimenti che generano un piacere puramente formale ed estetico[1] (Freud 1908, p. 1350). L'esperienza estetica, dunque, sfugge a una comprensione lineare. Ancora 24 anni dopo, nel 1932, rispondendo a una lettera di André Breton Freud aveva confessato quanto segue: "[…] sebbene io riceva tante testimonianze dell'interesse che lei e i suoi amici avete per le mie ricerche, io stesso non sono in grado di chiarire cos'è e che cosa vuole il surrealismo. Magari non sono affatto in grado di comprenderlo, io che sono così lontano dall'arte"[2] (Freud 1932, in Gagnebin 1994, p. 57). La proclamata incompetenza di Freud in ambito artistico non trovava riscontro nella realtà. Sappiamo bene che Freud non era così lontano dall'arte come scrive in questa lettera, a quell'epoca egli aveva già scritto su Leonardo, su Michelangelo e su Goethe. Quello che probabilmente turbava Freud rispetto al movimento surrealista era il fatto che quegli artisti tentavano di far emergere in superficie il lavorio dell'inconscio che per essenza non può essere mostrato. Il loro lavorare in positivo, infatti, rappresentava un contravvenire esplicito all'assunto base della psicoanalisi secondo cui l'inconscio non si manifesta se non in negativo. Ecco che dunque lo scetticismo di Freud rispetto alle sue "competenze artistiche" era probabilmente riconducibile a questo. Il "problema" dell'arte non è che le opere siano troppo complicate per essere comprese, bensì che non siano fatte per esprimere qualcosa di "comprensibile" nel senso che si dà comunemente a questo termine. Se c'è una cosa che l'arte insegna alla psicoanalisi è proprio che la comprensione avvenga per vie traverse e che debba necessariamente passare dall'indeterminato, dal negativo, dal corpo.
Si potrebbe allora avanzare una seconda ipotesi: l'estetica (questa volta in quanto disciplina dell'arte) e la psicoanalisi condividono un tipo di comprensione in negativo:

> Discours sur l'irreprésentable, praxis de l'irreprésentable, l'esthétique et la psychanalyse ont plus d'un point en commun. Confrontée sans cesse au mystère de la chair et de l'incarnation, l'esthétique a pour mission impossible d'expliquer l'ineffable. Vouée à représenter la douleur psychique, qui par nature excède toutes tentatives de représentation, la psychanalyse semblerait courir, quant à elle, après quelque difficile incarnation (Gagnebin 1994, p. 31).

Lavorando con un paradossale materiale: l'irrappresentabile, che implica che la direzionalità di una comprensione per così dire *classica* non possa funzionare, l'arte e la psicoanalisi mettono in campo un modo nuovo di comprendere.

Nel presente contesto, allora, la questione fondamentale diventa: di che tipo di comprensione si tratta e come può aiutarci a gettar luce sulla comprensione linguistica dal momento che ad essa risulta essere necessariamente legata?
Proviamo a definirla come segue:
1) Comprensione in negativo
2) Comprensione corporeo-sensoriale
3) Comprensione dell'accordo
Per spiegare tali aspetti faremo riferimento a un entroterra teorico fornitoci da testi di matrice freudiana e, su un altro piano, più semplificativo, riprendendo uno scritto molto particolare dello stesso Freud che è *Un disturbo della memoria sull'Acropoli. Lettera aperta a Roman Rolland* (1936).
In questo testo Freud racconta un caso di, come si dice in gergo tecnico, "estraniazione", che egli ha vissuto in prima persona nel lontano 1904. Durante l'estate di quell'anno Freud si era recato in Grecia con suo fratello e questo viaggio che si era realizzato quasi per caso, o meglio, per una serie di circostanze non previste, aveva fatto sì che giunto nell'Acropoli Ateniese Freud aveva provato un sentimento per cui si era detto: "ciò che vedo non è reale e ora che ci penso, quando nel passato studiavo questa civiltà non ho mai creduto che tutto questo potesse esistere davvero". La falsa asserzione smentita chiaramente dall'evidenza percettiva aveva indotto Freud a chiedersi il perché di tale tentativo di difesa dalla realtà e ad analizzare quel sentimento negazionista sulla base di diversi elementi. Dietro quella negazione c'era certamente il grande desiderio di vedere quel posto e la quasi certezza di non riuscire a raggiungerlo, il fatto che durante agli anni del liceo lo studio della civiltà greca e delle ricchezze di Atene facevano sembrare l'Acropoli come un posto quasi mitico e pertanto, ancora una volta, irraggiungibile, ed infine, la punizione del Super-Io per il fatto di apprezzare quelle meraviglie a dispetto di un padre umile, non umanista che certamente non avrebbe saputo attribuirgli il giusto valore.
Sappiamo che in psicoanalisi la negazione assume un valore peculiare molto forte. La conoscenza di qualcosa e la comprensione di essa per mezzo della negazione è un fenomeno che in questa disciplina è molto comune. Freud ce lo spiega bene nel saggio *La Negazione* (1925) attraverso il noto caso del: "questa non è mia madre" ma, per fare un esempio che ci consenta di ricollegarci al mondo dell'estetica, lo si vede bene anche dal punto di vista interpretativo in quell'atteggiamento assunto dall'analista quando lavora con qualcosa di negato in quanto assente. Nello studio sul Mosè di Michelangelo, ad esempio, l'atteggiamento di Freud non è quello tipicamente criticato della psicobiografia (Gagnebin 1994) ma è tutto centrato sui silenzi dell'opera e mira a ricostruire la "storia cancellata della figura" (Lascault 1969, p. 237). Freud non vuole ricostruire le vicende legate alla vita dell'artista, in questo caso Michelangelo, ma è interessato alla genesi della statua, a come quel Mosè

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

tanto ammirato e tanto espressivo sia stato concepito in quelle particolari fattezze e in quella singolare postura. Per realizzare questo intento interpretativo "seule une écoute somme toute *clandestine* sera de mise. Désidereuse de répéter les tensions latentes, les blancs, les marges, les hésitations, les redites, qui aimanteront l'attention" (Gagnebin 1994, p. 31).

Ed è per questa ragione che l'attenzione dell'analista non si dirige "vers les raisons de l'œuvre d'art, mais bien vers ses silences. […] Pour découvrir de la sorte non plus la négativité du voir, mais bien le *travail du négatif à l'œuvre dans l'œuvre*" (*Ivi,* p. 189).

Quello che accade nell'*interpretazione psicoanalitica* dell'opera d'arte ci può servire da esempio per capire meglio quello che accade, tramite un particolare uso del linguaggio (e dell'ascolto), nella seduta vera e propria. Ciò che appare più rilevante ai nostri occhi è proprio il lavoro in negativo, il lavoro con l'assenza che induce l'analista, come suggerisce Gagnebin, a mettere in campo un ascolto clandestino. Proviamo a ritrovare, dunque, questi elementi nello scambio verbale che avviene tra paziente e analista. In ogni seduta "Le sujet n'a pas d'autre accès possible à ses pulsion que celui que la représentation lui ménage, c'est à dire à travers des concepts, des signifiants, des faits de langage. Dans la situation analytique […] seule la parole, fait de culture, porte la pulsion, fait de nature" (Viderman 1982, p. 58). Il problema allora diventa : che tipo di parola è quella che porta la pulsione? E soprattutto, che tipo di ascolto bisogna intrattenere con questa parola per *comprenderla*? Il punto di partenza è che si tratti di una parola che struttura la pulsione, che dà voce all'inconscio ("la natura", dice Viderman) ma non nel senso lacaniano secondo cui l'inconscio è già strutturato come il linguaggio perché la struttura dell'inconscio, specifica più avanti, è di per sé inimmaginabile. Ciò che egli intende dire scrivendo che l'accesso alle pulsioni (all'assente) non si può avere se non tramite dei "fatti di linguaggio" è che è proprio solo il linguaggio che le nomina e che le fa vivere davanti ai nostri occhi. Sebbene questo sembri facilitare il compito di chi si appresta ad ascoltare e a capire, in realtà non fa che complicare la situazione. L'analista, infatti, essendo a conoscenza di questo assunto sa bene che nel momento esatto della nominazione inconscio e linguaggio si fondono e diventano indistinguibili, il che nasconde necessariamente la vera natura pulsionale perché è come se una forma si sovrapponesse a un'altra precedente sostituendola e mascherandola. L'unico modo per giungere a un qualche tipo di comprensione, allora, è paradossalmente quello di astenersi dal linguaggio: "la véritable interprétation est celle qui sait renoncer à suivre à ras d'association le discours du patient. […] elle doit refuser de s'enfermer dans les liens de la correspondance tatillonne des sens historiques et actuel: elle n'est elle-même que lorsqu'elle se libère du langage" (*Ivi,* p. 74). La questione sembra diventare sempre più complessa. Come ci si può liberare della parola se essa rappresenta la sola strada verso l'esplicitazione della pulsione ? La difficoltà dell'interprete-analista sta tutta qui, nel dover negoziare con un linguaggio che è portatore di non linguaggio e nel saper cogliere l'esigenza di liberarsi da esso come l'unica strada per raggiungere una qualche forma di sensatezza. D'altro canto la partita della comprensione è tutta giocata sul terreno dell'assenza (come era chiaro nell'analisi della statua michelangiolesca). Nella seduta, infatti, "tout ce qui est énoncé est interprété en référence au transfert comme concernant quelqu'un d'autre dans une relation qui renvoie à l'ailleurs et à l'autrefois" (Green 2007, p. 1470). Lavorando con un tempo e con uno spazio che non sono quelli dell'enunciazione nella seduta, paziente e analista si avvalgono di uno scambio linguistico la cui comprensione si pone in quella che François Rastier chiama una *zona distale*, ovvero, ciò che riguarda l'elaborazione di immagini mentali e l'evocazione di stimoli assenti; i sogni e gli stati di coscienza alterati (allucinazioni); infine la finzione, che descrive domini inaccessibili all'esperienza immediata e li istituisce in quell'ambito (Rastier 2006).

Come accadeva seppur in maniera differente sul piano materiale nell'interpretazione della statua michelangiolesca, l'analista è "costretto" a lavorare con qualcosa che è inafferrabile sul piano sensoriale e che, in linea di principio, è inaccessibile a qualsiasi tipo di esperienza. Ne risulta che l'attenzione che si può avere per questo tipo di "fenomeni" è del tutto particolare, non a caso sia Freud (1912, p. 1709) che Lacan (1966, p. 253) gli avevano dato il nome di *attenzione distratta* o *fluttuante*. La nostra proposta è di definirla *attenzione estetica*. Ci sembra che il legame dell'ascolto della parola con la dimensione del sensibile – e non a una dimensione generica ma proprio a quella fine dell'arte – sia essenziale per capire cosa accade quando il paziente parla e lo psicoanalista estrae dalle sue parole certi sensi che si ripetono o che emergono con una certa evidenza in mezzo agli altri (Rolland 2006). È chiaro che

> C'est bien au-delà de l'onde sonore qui porte la parole à son écoute physiologique que le psychanalyste réclame par privilège la dotation exorbitante d'une tératologie auditive: un mode d'écoute spécifique qui indique bien que c'est au-delà du discours qu'il postule un registre subliminaire, une troisième oreille psychique – un outil imaginaire invente une partition qui n'est nulle part inscrite (Viderman 1982, p. 66).
> Non è solo un suono quello che l'analista sente attraverso il suo "terzo orecchio" ma nemmeno un semplice discorso da decriptare. Egli si pone davanti alla parola del paziente come davanti a una partitura da riscrivere e la filtra attraverso un ascolto "malformato"; "le discours psychanalytique prend la forme d'un texte mais il est surtout fugue, leitmotiv, ostinato. Autrement dit, cette notation musicale est référence au temps, à la répétition, au rythme, à l'énergie, corollaires du mouvement" (Green 2007, p.1465).

Sono gli psicoanalisti stessi, dunque, che riflettendo sugli atti di linguaggio di cui sono testimoni attivi, metto-

no l'accento sulla sonorità che li caratterizza e descrivono il testo che si produce nella seduta avvalendosi di un lessico che appartiene al mondo della musica. La nostra ipotesi è che questo tipo di operazione "linguistica" possa aver luogo perché considerare la catena discorsiva come una partizione ritmata mette in evidenza gli aspetti dell'enunciazione che sono più vicini al corpo, alla voce, all'alternanza dei suoni e dei silenzi. Ecco perché si può parlare di comprensione corporeo-sensoriale. "La lingua è un'attività mossa dall'interno" (Culioli 1999), pertanto, il solo modo di dare il giusto spazio a quelle pulsioni che animano la verbalizzazione è di astenersi per così dire dal linguaggio e di scendere a patti con questo "interno" che guida la parola.

È per questa ragione che la terza (ipotetica) definizione di comprensione che era stata avanzata in precedenza prendeva il nome di *comprensione dell'accordo*: perché le sono insite diverse condizioni da rispettare. Prima. Considerare l'energia pulsionale che si materializza nella parola e che la riempie di affettività significa riconoscere che qualsiasi tipo di comprensione che si potrà avere di questa parola presenterà sempre dei limiti oggettivi. Ogni interpretazione, infatti, sarà il tentativo di "donner une forme pensable à ce qui, dans l'histoire du patient, a dépassé ses possibilités représentatives du moment" (Presses 2007, p. 1531) e quindi di decifrare delle tracce che sono state scritte sul nostro corpo in un'epoca in cui non possedevamo ancora il linguaggio (Freud 1937). Seconda. Come molti pazienti affermano, c'è uno scarto incommensurabile tra linguaggio e ciò di cui sono caricati di rendere conto. Uno scarto dovuto al fatto che le parole lasciano sempre dietro di sé dei resti non trasformabili e dall'altro ci separano definitivamente da questi. Comprendere la parola della seduta, allora, vuol dire accettare questa situazione sapendo che l'unità psicosomatica che siamo e l'ancoraggio del linguaggio al nostro corpo sempre ci unisce e ci divide da noi stessi.

Terza condizione. Nella parola psicoanalitica "il n'y a aucun lien convenu entre signifiant et signifié. Le signifiant, contrairement à toutes lois linguistique, ne renvoie pas à un concept signifié existant indépendamment mais le fait exister en le disant" (Viderman 1982, p. 61). L'immanenza del piano del senso con il piano del sensibile, l'implosione del piano della fonazione su quello dell'enunciazione implica che l'interpretazione, per essere efficace, deve ancorarsi al ritmo delle parole del paziente. La comprensione non assume una direzionalità stabilita da un codice o dettata da un mondo oggettivato e referenziale ma funziona piuttosto se si astrae da questi elementi e se lavora, al contrario, con quelle che sono le faglie del linguaggio. Non a caso,

> Ce n'est pas dans le langage que l'analyste découvre l'inconscient, mais dans le trous du langage, dans sa claudication accidentelle ; sous la nappe des associations il devra deviner les courants qui en agitent le fond. Dans l'acte manqué, le lapsus, l'image tronquée du rêve, les glissements du sens du mot d'esprit – *dans le silence* (Viderman 1982, p. 73-74).

Tenendo presente tutto questo è chiaro che si guarda all'uso della parola nella pratica psicoanalitica come a ciò che esplora un campo dell'ascolto, della ricezione e della comprensione linguistica che lavora con i limiti stessi del linguaggio e che mette alla prova tutte le norme che regolano gli scambi comunicativi ai quali siamo quotidianamente abituati ad assistere e a partecipare. Ci sembra, allora, che l'unica pratica che riproduca alcune caratteristiche di questa tipologia comunicativa per così dire "anomala" sia la poesia. Definiti da Freud come gli alleati più preziosi di coloro i quali si occupano della mente umana (Freud 1907), i poeti, sono in grado di lavorare anch'essi con i limiti del linguaggio e, forse meglio di ogni altro, sanno dare voce a questa capacità del linguaggio di astenersi da sé stesso e di dire ciò che non può essere altrimenti immaginato.

La nostra idea è che questa attitudine mostri bene una delle specificità più peculiari della natura umana: pensare attraverso i limiti del nostro linguaggio e sapere che esso vive nel doppio scopo di rivolgersi all'altro ma componendosi per la maggior parte di qualcosa di intrasmissibile. Tutto ciò ci caratterizza specificamente ma è solo in certi ambiti che possiamo rendercene conto. La pratica psicoanalitica è uno di questi, l'arte poetica un'altro. In entrambi questi casi è evidente come il linguaggio sembri distorcere il suo naturale funzionamento e regredire a una sorta di radice sensorio-corporale che ne provoca un uso e un riconoscimento per così dire laterale, deformato. Mostrandoci che c'è sempre uno scarto tra il detto e il contenuto di cui si vuole predicare, tra un dire efficace e un dire esaustivo, lo psicoanalista e il poeta si trovano sempre nella situazione di chi è di fronte all'abisso tra il corpo e la parola ma mentre il primo cerca di colmarlo il secondo ne fa la potenza del suo mestiere. Entrambi ci insegnano come tra i diversi atti linguistici ce ne siano alcuni il cui baricentro è più spostato verso il corpo (corpo del parlante e corpo della parola) e come questi richiedano un certo tipo di sensibilità; con essi, infatti, si può trovare un punto di contatto solo assumendo quella che abbiamo denominato *attenzione estetica*. Essa si mantiene sempre attiva, in ogni tentativo di comprensione di un enunciato, ma risulta visibile solo laddove si fa un uso liminare del linguaggio come nella poesia e nella psicoanalisi. In queste pratiche la comprensione linguistica, come direbbe Fernando Pessoa, vive della lotta tra una comprensione per mezzo dell'intelligenza, e una comprensione più corporea, per mezzo della vita, in esse suonano forse più chiare le parole del poeta lusofono che nel *Primeiro Fausto* scriveva: "Para que queres compreender, Se dizes qu'rer sentir?"[3].

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Note

1 Ricordiamo che L.S.Vygotskij in *Psicologia dell'arte* (1972) criticherà fortemente questa idea considerata come troppo superficiale rispetto al ben più importante contenuto sociale dell'opera d'arte (Tomaino 2012).
2 Lettera di Freud a Breton, 26 dicembre 1932.
3 "Perché vuoi comprendere se dici di voler sentire?" (trad. mia).

Bibliografia

Culioli A., 1999, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys.

Danon Boileau L., 2007, *La parole est un jeu d'enfant fragile, Paris, Odile Jacob*.

Danon Boileau L., 2010, *Un enfant qui disait rien, Paris, Odile Jacob*.

Danon-Boileau, L., 2007, *La force du langage* in Revue Française de psychanalyse, *La cure de parole,* 5 Tome LXXI, p. 1348 - 1409.

De M'Uzan Michel, 1977, *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique,* Paris, Gallimard.

Freud, S., 1907, *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen*, in Opere vol. 5 1906-1908.

Freud, S., 1908, *Il poeta e la fantasia*, in Opere vol. 5 1906-1908.

Freud, S., 1910, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, in Opere vol. 6 1909-1912.

Freud, S., 1910, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci*, in Opere vol. 6 1909-1912.

Freud, S., 1912, *Raccomandazioni al medico sul trattamento psicoanalitico* pp. 1709-1715, in *Consigli di tecnica psicoanalitica* (1911/1912) in *Opere 1886-1921*.

Freud, S., 1914, *Il Mosé di Michelangelo*, in Opere vol. 7 1912-1914.

Freud, S., 1917, *Un ricordo d'infanzia tratto da "Poesia e verità" di Goethe*, in Opere vol. 9 1917-1923.

Freud, S., 1936, *Un disturbo della memoria sull'Acropoli: lettera aperta a Romain Rolland*, in Opere vol. 11 1930-1938.

Gagnebin M., 1984, *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre,* Paris, Presses Universitaires de France.

Gagnebin, M., 1994, *Pour une esthétique psychanalytique*, *L'artiste, stratège de l'Inconscient,* Paris, Presses Universitaires de France.

Green, A., 1970, *L'affect*, Paris, Presses Universitaires de France.

Green, A., 1993, *Le travail du négatif,* Paris, Editions de Minuit.

Green, A., 2007, *Le langage en psychanalyse et hors psychanalyse*, in Revue Française de psychanalyse, *La cure de parole,* 5 Tome LXXI, p. 1461.

Green A., 2011, *Du signe au discours. Psychanalyse et théories du langage*, Paris, Éd. d'Ithaque.

Kahn L., 2012, *L'écoute de l'analyste. De l'acte à la forme,* Presses Universitaires de France, Paris.

Lacan J., 1966, *Ecrits*, Paris, Ed. du Seuil.

Lacan J., *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* (1953). In *Scritti,* trad. it., Einaudi, Torino 1974.

Lapeyre, M., 2010, *Psychanalyse et création. La cure et l'oeuvre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Lascault, G., 1969, *Esthètique et psychanalyse,* in La Psychanalyse, Paris p. 237.

Ogden, T., H., 2005, *This art of psychoanalysys. Dreaming Undreamt Dreams and Interrupted Cries,* trad. fr. *Cet art qu'est la psychanalyse. Rever des reves inrevés et des cries interrompus…*, Paris, Les Editions d'Ithaca, 2012.

Pessoa, F., 1956, *Primeiro Fausto* in *Poemas Dramáticos*, Lisboa, Ática.

Presses J., 2007, *Entre le monde et le soma : le langage* in Revue Française de psychanalyse, *La cure de parole,* 5 Tome LXXI, p. 1529 - 1535.

Rastier, F., 2006, *De l'origine du langage à l'émergence du milieu sémiotique* in Marges linguistiques Numéro 11, Mai 2006, Ed. M.L.M.S.

Rolland, J. C., 2006, *Avant d'être celui qui parle,* Paris, Gallimard.

Tomaino, A. 2012, *Per una buona psicologia dell'arte : Vygotskij e il Mosè di Freud* in RIFL vol.6 n.2 pp. 174-187.

Viderman, S., 1982, *La construction de l'espace analytique,* Paris, Gallimard.

Vygotskij L. S., 1972, *Psicologia dell'arte,* Roma, Editori Riuniti.

Moving images move us. Estesia, apprentissage e nuovi regimi del senso nel modello delle interazioni in presenza di Eric Landowski

Silvia Viti

L'obiettivo di questo contributo è quello di riflettere su come la tematica dell'estesia sia cara alla semiotica contemporanea: in particolare approfondiremo in queste pagine la proposta di Eric Landowski, padre della così detta *sociosemiotica*, tentando di soppesarne la portata "rivoluzionaria" non tanto per il dibattito filosofico sull'estesia all'interno del quale simili riflessioni hanno una lunga tradizione, quanto piuttosto per l'economia dell'approccio semiotico greimasiana. Con l'aiuto di un testo artistico - un breve estratto del progetto video art *Provenance* di Fiona Tan - cercheremo quindi di andare a definire meglio quale teoria dell'estetica sia implicata dal modello della presa di Landowski.

Quella dei video di Fiona Tan è una ricerca intimista che vuole indagare i luoghi dell'identità, un progetto di ritratto in movimento che vuole fotografare alcune persone nella quotidianità della loro vita, negli ambienti appartati delle loro stanze; il progetto *Provenance* vuole però essere anche l'occasione di un incontro, quello tra uno spettatore voyeur celato dietro la telecamera che invade gli spazi privati e un personaggio che si scopre guardato e ricambia questo sguardo, senza troppa sorpresa o apprensione. La serie *Provenance*, esposta alla 53° Biennale di Venezia nel padiglione Tedesco, vanta diversi video che non potremo qui riassumere per intero: basti sapere che ogni video si concentra su un solo personaggio per volta, di cui viene indagato il volto come li oggetti che lo circondano. In bianco e nero, queste immagini in movimento acquistano un peso lirico. Tra queste diverse figure, riprese per minuti e trasmesse in *loop*, ci concentreremo su un video particolare perché di grande interesse per il tema che affronteremo. Una donna, maestosamente avvolta in quello che sembra essere un kimono domina la scena di spalle finché la telecamera non indugia sul suo profilo per poi compiere un giro di 180 ° e scoprire il suo volto. Si tratta di un movimento lento, fluido, che finisce per arrestarsi a lungo sullo sguardo di lei. La donna ci guarda dritta negli occhi, dopo che noi, assieme alla macchina da presa ci siamo persi in alcuni oggetti della sua casa, a vagliarne fattezze e pertinenze.

Con l'auspicio che queste immagini immaginate restino vive nella memoria del lettore, rimandiamo l'analisi di questo testo alla seconda parte dell'intervento e soffermiamoci ora su una riflessione prettamente teorica.

2. I *Tempi moderni* della semiotica alle prese con il sensibile.

Sarà inutile per quanto interessante tentare di tracciare il dibattito semiotico attorno ai concetti di *estetico* ed *estesia* nel corso degli anni; non proporrò quindi una trattazione esaustiva ripercorrendo le vicissitudini di questa riflessione. Mi limiterò piuttosto a citare qualche *insight* di riferimento per fornire i punti cardinali di questa passeggiata tutta semiotica. Tengo inoltre a precisare che qui limiterò l'excursus alla semiotica di stampo francese, generativa e strutturalista; non interrogheremo pertanto certe proposte della semiotica interpretative, non perché ritenute meno interessanti, ma per semplice delimitazione di campo.

Nel dibattito semiotico degli ultimi venti anni, il termine estesia è andato affermandosi fino a sostituire quello filosofico di estetica, rispondendo all'esigenza di delineare qualcosa di diverso dal dibattito sull'arte e sul bello. Un excursus diacronico ci aiuterà a inquadrare la portata della riflessione sul corpo, sull'affettività, e quindi sul rapporto tra senso e sensibile nel quadro epistemologico della semiotica.

Sarà utile partire constatando un certo paradosso che ha segnato gli esordi della riflessione greimasina: si assiste infatti a una certa chiusura iniziale di fronte al sensibile, nonostante l'eredità fenomenologica che la semiotica greimasiana accoglie tradisca da subito un'esigenza inversa quanto difficile da conciliare con gli obbiettivi di una disciplina che vuole affermarsi tra le scienze umane per il carattere scientifico dei propri modelli analitici.

Denis Bertrand, prima e meglio di me tenta una ricostruzione della svolta sensibile che ha segnato gli ultimi vent'anni della semiotica greimasiana, individuando due date salienti che tracciano la soglia di questo inevitabile cambiamento di programma: nel 1983 esce infatti il numero 26 del "Bulletin" del Gruppo di Ricerca in Semiolinguistica dedicato alla nozione di *figuratività* ed in questa occasione Greimas riflette sul quid semiotico delle figure in termini di referenza, isotopie e strutturazione dello spazio figurativo. Pochi anni dopo, nel 1987, esce *De l'imperfection*, un volumetto di poche pagine dal peso di un testamento e di un manifesto d'intenti, tardivi, dove Greimas stesso riflette a più riprese sulla possibilità della semiotica, in una fase più matura del suo sviluppo, di reintrodurre il tema fenomenologico del sensibile, in definitiva del rapporto tra un io e porzioni di mondo che si fanno senso per qualcuno. Il testo segna una prima breccia nel modello che aveva trionfato

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

T. reg. Trib. di Palermo n. 2 - 17.1.2005

nella semiotica dell'*Ecole de Paris* fin ad allora, e ad averla perpetrata è il padre stesso della disciplina.
Senza attardarsi troppo, le crisi che hanno quindi contribuito a implementare i modelli analitici greimasiani avvicinandoli alla riflessione sul sensibile sono sostanzialmente riconducibili a tre problematiche; prima fra tutti, la riflessione sulla figuratività**.** L'approccio strutturale alla figuratività procedeva cercando corrispondenze tra figure del piano dell'espressione del mondo naturale e figure del piano del contenuto di un linguaggio, elaborando la nozione di *isotopia* e postulando alla base un contratto enunciativo fiduciario di veridizione. Il percorso tipico dell'analisi mirava quindi a individuare le strategie d'iconizzazione e tematizzazione, mentre l'intento rinnovato dall'interesse per la ratio del sensibile è quello di spostare lo studio dagli effetti di senso prodotti dalla figuratività, a monte della figurativizzazione: l'apparire non è più da trattare in termini di resa figurativa e veridittiva ma diviene una questione a sé, aprendo così l'importante capitolo dell'atto percettivo.
A seguito di questo spostamento di punto di vista sul fenomeno stesso del darsi e del farsi del senso emerge l'esigenza di trattare semioticamente la questione del passionale; *Sémiotique des passions* (1991) di Greimas e Jacques Fontanille inaugura quel filone della ricerca trionfale per tutti gli anni Novanta che risponde all'urgenza di introdurre a fianco dello studio degli stati di cose, una riflessione sugli stato d'animo e sulla modulazione di questi in termini di timia, tensività, aspettualità e modalità.

A questi due slittamenti della disciplina, lenti, inevitabili quanto rivoluzionari, si aggiunga un terzo polo di ricerca che vi si intreccia aprendo così l'altro grande capitolo *hot* della semiotica della decade passata: il corpo. E' importante a questo proposito sottolineare che il concetto di soggettività preso in carico da Greimas non prevede un'istanza d'incarnazione; scrive Paolo Fabbri nel 1998 nel celebre *La svolta semiotica:* "esistono però fenomeni di efficacia simbolica che non sono basati su passaggi di informazione, ossia su fenomeni cognitivi, ma su processi che investono direttamente il corpo. (Fabbri 1998, p. 79). Il dibattito si sposta così sull'urgenza di prendere in carico fenomeni di immediatezza, con tutti i problemi che questo concetto solleva per l'epistemologia greimasiana e per l'*epoché* semiotica fondata sul principio di immanenza. Ma la svolta ormai è inevitabile e la bomba innescata: nel 2004 esce *Figures du corps* del semiologo francese Jacques Fontanille; nel 2006 anche Patrizia Violi si cimenta un'operazione di ridefinizione del ruolo del corpo nella semiotica nell'interessante articolo "Beyond the body: towards a full embodied semiosis"; Gianfranco Marrone dedica al rapporto tra soma e sema diversi lavori tra cui vale la pena citare *La cura Ludovico* (2005) e *Corpi sociali* (2001).
La proposta di Eric Landowski, parte proprio da questa urgenza di immediatezza (*immédiatété*) e tenta di rispondervi con la proposta di una semiotica delle interazioni in presenza, dove per presenza si intende la presenza fenomenologica di corpi che si autodefiniscono nel fare senso insieme. Tengo a sottolineare che questo approccio non costituisce una novità assoluta; all'interno della tradizione estetica idee simili sono già state ampliamente introdotte e dibattute. Il mio obiettivo sarà pertanto meno ambizioso e ben più circoscritto: tenterò una ricognizione della riflessione sull'estesico in seno alla tradizione semiotica generativa, all'interno della quale la proposta di Landowski può essere apprezzata nella sua originalità.
Questa semiotica della presenza è affrontata da Landowski nel corso di più di dieci anni di ricerca e segnata da diversi step, tanto che la sua proposta di una sociosemiotica finisce per divenire la messa a punto di un modello altro. Se una prima tappa di questa ricerca è segnato dalla problematizzazione dell' *Altro* (Landowski, *Présence de l'Autre* 1997), non più ridotto a oggetto di uno scambio (si ricordi che nel modello della narratività greimasiana l'unica forma di alterità possibile è quella dell'oggetto di valore), ma delineato nei termini dell'altro polo possibile di una interazione, la riflessione continua con una presa in carico della sfida delle passioni (Landowski, *Passions sans nom* 2004), che per Landowski costituisce l'occasione di una critica puntuale ai limiti della teoria della narratività greimasiana e dà avvio a quella terza fase, stavolta costruttiva, in cui introduce due nuovi regimi di senso ad integrazione del modello greimasiano (Landowski, *Les interactions risquées* 2005). Se per Greimas ogni fenomeno di senso poteva essere ridotto a una grammativa narrativa in cui il focus era incentrato sulla circolazione di un oggetto di valore tra soggetti, e quindi sulla giunzione (congiunzione vs disgiunzione), per Landowski l'interesse diviene quello di mettere a fuoco un nuovo modello di interazioni possibili in cui alla logica della giunzione di tipo manipolatorio o programmatico si affianca la possibilità di introdurre due nuove logiche, quella del contagio (in assenza di oggetti di mediazione) e quella dell'Aléa. Si tratta di un passaggio delicato nella teorizzazione di Landowski che meriterebbe tempo e spazio per essere approfondito; in questa occasione lasceremo il regime dell'*Aléa* a una trattazione futura anche perché rappresenta uno dei punti più fragili del modello delle interazioni a rischio presentato da Landowski nel 2005. In linea con il tema dell'estesia, ci soffermeremo pertanto sulla proposta di un regime di *Aggiustamento* (in francese *Ajustement*) che apre a quella presenza contagiosa che secondo Landowski rappresenta il *modus operandi* stesso del processo di presa estesica e forse, come provo qui a sostenere, del processo estetico *tout court*.

3. Per una teoria dell'interazione estesica: *apprentissage* e contagio sensibile nel modello di Landowski.

La riflessione di Landowski parte quindi dall'esigenza di reintegrare nel paradigma semiotico le dimensioni

perdute della significazione, ovvero quelle razionalità del senso non pertinentizzate dal primo movimento di chiusura metodologica operata da Greimas: recupero quindi della presenza fenomenologica e del vissuto esperienziale.

A partire dalla riflessione di Greimas sull'accidente estetico all'interno del già citato *De l'Imperfection*, Landowksi procede riconoscendo ben due diversi regimi di senso in quello che per Greimas è un'unica razionalità. Greimas s'interessa infatti all'evento estetico trattandolo come frattura della vita quotidiana che comporta "la trasformazione fondamentale della relazione tra il soggetto e l'oggetto, lo stabilirsi istantaneo di un nuovo 'stato di cose'" (Greimas 1999, p. 56-57). Per Greimas quindi la presa estetica resta qualcosa di fortuito, accidentale, da cui il termine "accidente estetico". Nel tentativo di tradurre questo nuovo interesse per l'estesico nei termini della logica giuntiva della narratività, Greimas parlerà di accidente estetico quando si assiste a un caso di congiunzione-annientamento nell'altro, o altrimenti disgiunzione-misconoscimento dell'altro.

Il modello delle interazioni di Landowski offre invece un' alternativa a questo paradigma, tentando una definizione di tali fenomeni nei termini di una presa estesica e di una logica non più di *giunzione* ma di *unione* e *contagio* intersomatico, rimettendo quindi al centro della riflessione il corpo, presupposto ineliminabile per ogni forma di "contatto" estesico. Se quella di Greimas è una poetica della frattura, della rottura di una continuità da parte del discorso estetico, di un'eccezionalità della sua emergenza, quella di Landowski è invece una proposta più pervasiva: l'estesia non è altro che uno dei due modi possibili dell'esperienza quotidiana del mondo. Arriva così a distinguere due modelli d'interazione col mondo e con l'altro: *Uso* vs *Pratica*, ovvero un modello della lettura analitica come stile di vita di chi riduce l'interazione col mondo a una logica di manipolazione e programmazione sistematica e un modello della presa estesica (Landowski 2003, p.115-132).

A proposito del giudizio estetico, Landowski articola questi due modi del fare senso individuando due approcci all'Altro (è bene qui specificare che si tratta di un altro generalizzato, umano o inumano che sia), con le sue parole:

> Secondo la prima concezione (uso, lettura) ciò che ha valore estetico è l'oggetto stesso. E ciò che lo qualifica come tale — come oggetto d'arte — è l'applicazione di una griglia di classificazione esteriore che fissa gli oggetti nelle loro rispettive funzioni, (…). Al contrario, secondo l'altra prospettiva, (quella della presa) ciò che è giudicato bello non è l'oggetto in sé, osservato a distanza, ma la qualità di un insieme di relazioni dinamiche in cui esso interviene e che non possono emergere che attraverso l'uso che se ne fa. Ciò che in tal caso l'oggetto ha a che vedere con l'estetica non si può che percepire in atto, nell'esercizio di un'interazione che tende verso l'armonia, per aggiustamento reciproco tra l'oggetto, il soggetto che se ne serve e la materia su cui essi agiscono insieme (Landowski 2003, p.*123*)

Quando Landowski parla di aggiustamento, introduce un modo della presa che inaugura una temporalità durativa: la presa non è puntuale, ma la si ottiene per *frequentazione*, in francese *apprentissage*. Ed è la messa in luce di questa durata che mi pare particolarmente interessante per il tema di questo lavoro.

Un altro punto d'interesse nella proposta landowskiana, è l'allargamento della riflessione estetica a tutta una categoria di oggetti e interazioni che niente hanno a che fare con l'oggetto della riflessione estetica: è l'insieme degli oggetti che ci circondano ad aprire potenzialmente la strada verso un rapporto estetico inteso come esperienza di un senso e di un valore emergenti dall'uso stesso del mondo (cfr. Landowski 2009, p. 7).

Landowski aggiunge che questo rapporto estetico, contrariamente a quanto si potrebbe credere, non sempre si costituisce più facilmente con gli oggetti d'arte — ritenuti avere tradizionalmente un valore estetico — rispetto agli oggetti che non fanno altro che «servirci» umilmente tutti i giorni. Suggerisce anzi, che avvenga il contrario.

In Landowski si assiste quindi a un ribaltamento della definizione di estetico-estesico per cui il ristabilimento di un autentico rapporto estetico con le opere d'arte – ovvero di una forma d'interazione che tenga conto delle loro potenzialità di senso – implica un superamento dell' attitudine consumistica che fa dell'arte una collezione di oggetti installati una volta per tutte nel loro statuto museale, laddove l'estetica è rivendicata come un dominio di conoscenza piuttosto che di esperienza.

Il concetto di presa estesica trascende quindi l'interazione con l'opera d'arte e diviene un'esperienza ben più fondamentale del nostro modo di fare senso nel quotidiano e suggerisce di sostituire al concetto di guardare qualcosa, quello di *vedere con*: *Altro* non come oggetto di uno sguardo capace di far fare cose, ma come altro di un aggiustamento possibile a partire dall'interazione con le sue qualità sensibili.

Questo ci ricorda molto da vicino il Merleau Ponty di *L'oeil et l'esprit*, quando sottolinea che "giacché non lo guardo come si guarda una cosa, non lo fisso lì dove si trova, il mio sguardo erra in lui come nei nimbi dell'Essere, più che vedere il quadro, io vedo secondo il quadro o con esso" (Merleau-Ponty 1964, p.21). Verso la fine dello stesso saggio Merleau-Ponty parlerà per altro anche di *contatto* e di *frequentazione* proprio per definire l'atto percettivo: "Sorta di storia per contatto, che forse non esce dai limiti del singolo individuo, e che tuttavia deve tutto alla frequentazione degli altri…" (Merleau-Ponty 1964, p. 46).

Giunti a questo punto, potremmo approfondire i rapporti che legano ricerca fenomenologica e *démarche* semiotica: lo spazio in questa occasione non ce lo permette; per una notevole trattazione di questo tema rimandiamo al primo volume delle *Ricerche Semiotiche* di Francesco Marsciani, dedicato appunto al tema trascendentale e ai rapporti sottili tra *epoché* fenomenolo-

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

gica e ricerca semiotica. E' quindi giunto il momento di tornare al nostro testo artistico e tentare una *mise en place* della lettura landowskiana del processo della presa.

4. Guardare l'altro: buchi-trappola dell'enunciazione e altri incontri

Perché concentrarsi proprio su di un testo artistico dopo quanto affermato in merito all'accezione della categoria di evento estesico nel nostro autore? Provocazione. Mettiamo alla prova questa teoria dell'interazione nel luogo da cui prende vita, l'arte. Un' arte che emula e riproduce, o almeno prova, l'interazione in presenza tra due attanti cercando di eliminare, attraverso strategie di occultamento, la superficie oggettivata e inerte dello schermo di riproduzione. È utile questo concetto di *apprentissage*, frequentazione, per descrivere in termini semiotici l'esperienza di una presa estesica ed estetica?
Il video di Fiona Tan è una resa *événementielle* di un non-evento, la resa interazionale di un testo monodirezionale; l'uso deittico del ritratto, la ciclicità temporale veicolata dalla *mise en loop* e l'annullamento dello scarto spaziale nel tentativo di azzerare la soglia dello schermo, veicolano un senso di presentificazione.
In *Passions sans nom* si legge:

> "(…)il s'agit d'un ordre de réalité qui n'accède parfois à l'existence qu'à posteriori, comme la resultante de ses propres effets sur un sujet qui, placé en position syntaxique d'énonciataire si on veut (…), institue comme "texte", par la saisie qu'il opère d'un sens présent, et du seul fait de cette saisie, l'espace même où, pour lui, une telle présentification de sens advient.(…) Au lieu d'avoir seulement à faire à un monde d'objets posés devant soi en tant que choses ou que silhouettes occurrentielles de l'autre, on reconnaitra alors la naissance d'un sujet devenu présent à lui-même, à l'appel de ce qui, en l'objet, se configure et lui parle." (Landowski 2003, *p.* 95-96).

Potremmo dire che l'oggetto ci mette sempre del suo, con le parole dello stesso Landowski, "che la cosa, il paesaggio, l'altro in generale o un altro in particolare si presenta come una struttura totalizzante capace di fare immagine, ovvero, suscettibile di riconfigurare anche, in qualità di totalità, colui che lo guarda o più generalmente lo percepisce, chiamandoli così a sé come pure presenza" (Landowski 2003, p.99).
L'altro, anche quando è un testo artistico e non un altro in carne e ossa, si rende disponibile per un superamento di griglie culturali e automatismi di ordine formico e pulsionale che tendono a costituirsi in schermo e a impedirgli di vedere e sentire.
Nel nostro *Provenance*, abbiamo a che fare con un'interazione che si declina nei modi della strizzata d'occhio allo spettatore, della ricerca di un corpo a corpo, nella suggestione di una mano tesa, di uno sguardo in macchina, di una spazializzazione finalizzata a rendere la presenza tangibile dell'altro, in un movimento contagioso. I ritratti di *Provenance* ritraggono corpi indagati

Fig. 1 – Provenance, Fiona Tan, Padiglione tedesco, 53° Biennale di Venezia, 2009 fotogramma estratto dal video.

nell'intimità della loro inerzia quotidiana, corpi colti nella puntualità del loro fare evento e nella forza suggestiva del loro rivelarsi in quanto presenza all'altro. Quando l'artista filma i suoi personaggi nell'intimità delle loro case, la macchina da presa ruota attorno alla loro figura, riprendendoli a 360°. Lo spettatore per mezzo dell'occhio *voyeur* della telecamera che lo guida nell' al di là della cornice, non può fare altro che compiere il medesimo percorso.
Se proviamo a concentrarci su un filmato specifico dei tanti che compongono il progetto *Provenance* – optiamo per il video che ritrae l'elegante signora in kimono, ritratta nella sua casa [1] - e seguiamo la carrellata della macchina da presa sul volto della donna (che corrisponde a quella che potremmo definire seconda sequenza del video) ci accorgiamo che questo movimento risponde a un punto di vista del tutto diverso da quello che animava la prima sequenza del filmato in cui si riprende la donna da dietro, dalle spalle, in maniera statica (fig. 1).
La carrellata della seconda sequenza inaugura un movimento rotatorio che va a cercare lo sguardo della donna e che per farlo, indugia, lento, sui dettagli dell'arredamento e sugli oggetti che abitano lo spazio, trattati alla stregua di *objets-trouvés* (fig. 2).
Ritratti nella loro silenziosa staticità, il movimento orizzontale della camera sembra metterli in fila, come pezzi di una storia. Questa carrellata ha una portata narrativa: gli oggetti sembrano prendere vita solo una volta che è svelato l'oggetto che li segue. Sono cimeli su cui si è deposta una patina, l'impronta – à la Fontanille - di chi li ha vissuti. E' utile soffermarsi un instante sugli stati passionali veicolati dal ritmo del montaggio, dal-

Fig. 2 - *Provenance*, Fiona Tan, Padiglione tedesco, 53° Biennale di Venezia, 2009, fotogramma estratto dal video.

Fig. 3 – Provenance, Fiona Tan, Padiglione tedesco, 53° Biennale di Venezia, 2009, fotogramma estratto dal video.

la scelta del silenzio, dalla lentezza e dalla fluidità dei movimenti della macchina da presa, dell'occhio della spettatore che non può non seguirla: non c'è sorpresa, ma solo attesa e paziente assenso alle dinamiche di un incontro: incontro lento, non traumatico, rispettoso, curioso e consensuale. In una parola, *apprentissage*.

La qualità della fotografia è tale da suggerire la presenza fenomenologica del corpo, nelle sue pieghe, nella sua imperfezione, nella sua maestosità. Il bianco e nero suggerisce invece una trattazione storica: un riferimento al passato, qualcosa che si sottrae all' a colori della realtà che cade sotto i nostri sensi; il bianco e nero inoltre è una forma dell'egli, di qualcosa che viene raccontato alla terza singolare, debrayato, lontano dal momento dell'enunciazione, per poi essere sorprendentemente ri-embrayato. La telecamera ci mostra prima la donna di spalle, statica, imponente per poi ruotarle attorno e sfidare la sua passività a questa intrusione; ma all'altezza del profilo, la donna inizia a venirci incontro e finisce per darci gli occhi; ecco il tanto atteso sguardo in macchina (fig. 3).
Vale la pena precisare che nella seguente analisi utilizzerò una concezione deittica dell'enunciazione audiovisiva – in linea con la proposta di Francesco Casetti[2] - che adotta categorie più propriamente pertinenti per l'analisi del linguaggio verbale (es. io vs tu vs egli); è importante sottolineare a titolo di precisazione che si tratta di un approccio criticato, non a torto, e che a partire dagli anni '90 molti autori hanno lavorato per metter a punto alternative teoriche e analitiche in grado di emancipare la semiotica dell'audiovisivo da simili eredità linguistiche. Ne l' *Enunciazione impersonale*, Christian Metz affronta questa problematica con grande lucidità e si rimanda alla lettura di questo saggio per un'approfondimento critico-teorico. Nell'analisi che segue farò tuttavia riferimento alle categorie deittiche che, come vedremo, giocano nel testo preso in considerazione, un ruolo centrale, responsabile com'è della presentificazione di un dialogo in presenza tra soggetto rappresentato e spettatore. Si può infatti affermare che la dinamica enunciazionale costituisca la vera chiave di lettura di Provenance.
Marca enunciativa, trasgressione massima perché segna il passaggio dall'egli del racconto all'istanza completamente ri-embrayata che dice "io" al pubblico. Dire io instaura un tu: quando gli occhi della donna incontrano lo sguardo del loro spettatore occulto avviene un cortocircuito della rappresentazione: s'instaura una complicità tra quelli che diventano i due poli di un discorso faccia a faccia, di un'interazione corpo a corpo, dove l'uno ruota attorno all'altro esplorandone lo spazio per trovarsi infine costituito dentro allo spazio al di là della cornice, al contempo sfidando l'altro a invadere l'al di qua.
Tutti i video che Fiona Tan colleziona all'interno del progetto *Provenance* hanno questa particolarità: degenerano per pochi istanti in un dialogo in presenza facendo cadere anche la mediazione dello schermo, rotto dallo sguardo in camera; per pochi secondi soltanto, per poi ruotare ancora, con lo sguardo e tornare all'egli del discorso storicizzato. Carrellate che ritraggono l'ambiente inerte ma vissuto eppure senza appigli per la nostra presa. Questo repentino vedersi delle due figure, una

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

simulacrale e l'altra, quella dello spettatore, in carne e ossa segna il tempo di un incontro, la sospensione della finzione a favore di un corpo a corpo anche se solo simulato.

Con le parole di Landowski: "regarder l'autre, c'est déjà interagir, voir, c'est déjà faire" (Landowski 2003, p. 162). Lo sguardo è il veicolo di una "presentificazione", cardine della trasformazione del simulacro fotografico in presenza carnale: produce un salto qualitativo, dall'universo del visibile a quello del sensibile, dalla rappresentazione alla presenza.

Nella teoria estesica di Landowski lo sguardo è pertanto il luogo di un miracolo, di un passaggio dal simulacro a una presenza. Lo sguardo della donna è un collasso della testualità, cortocircuito si è detto, "buchi-trappola del presente" come li chiamava Luis Marin, veri e propri "agguati testuali" dove viene meno la trasparenza della dimensione transitiva della rappresentazione a favore di uno svelamento della dimensione riflessiva. Nei nostri video si ha una fusione delle due dimensioni: ciò che viene rappresentato in maniera transitiva è l'apertura stessa del rappresentato alla dimensione intersoggettiva e dialogica. Marin si fa portatore di una critica erotica, di una teoria pulsionale dell'enunciazione per cui l'enunciazione rimanderebbe a un atto pulsionale di consumazione del testo. Compito della critica erotica sarebbe quello di:

> «mostrare che alcuni testi rivelano l'espressione del qui-ora del desiderio. Una critica in cui letteralmente, la lettura è scrittura, consumazione del testo, maniera di mangiarlo» (Marin 2001, p. 244)

Ora, quello che abbiamo chiamato buco-trappola del presente, non è altro che "un luogo non significato ma indicato, in cui si dissolve ogni metalinguaggio" (Marin, 2001, p. 245), in cui si assiste all'enunciazione istantanea del corpo. In conclusione, è il caso di dirlo, lo spettatore di Fiona Tan consuma l'opera e guarda al corpo che lo guarda, mangia il testo, cade vittima di questo agguato e il buco lo risucchia. C'è un certo gusto per la consumazione in questi testi. Questi deittici di cui abbiamo parlato citando Marin sono il solo modo per introdurre in un testo monodirezionale come il video un'estetica del contatto, un'estetica dell'estesia.

Vorrei chiudere con uno spunto offerto da Paolo Fabbri nella sua bellissima analisi di *Ocean without a shore*[3], video di Bill Viola del 2007: Fabbri teorizza un momento catastrofico dell'apparire nella presenza. In questa opera di Viola figure fantasmatiche si presentificano, tornano dal regno dei morti per indagare l'al di qua del quadro che è lo spazio dello spettatore. Ora, vorrei riprendere questa associazione di immagini, da una parte l'idea di qualcosa che appare, dall'altra un momento catastrofico, l'intervento di un elemento di discontinuità. Lo sguardo in macchina, il contatto stabilito tra l'essere ritratto e lo spettatore che guarda dallo stesso pnto di vista della macchina da presa che ritrae, in breve tra oggetto di uno sguardo e soggetto dello sguardo è l'improvviso manifestarsi di un simulacro fattosi presenza che rompe la finzione del testo e irrompe nell'al di qua del quadro; presupposto per un corpo a corpo tra opera e spettatore che iniziano a co-operare all'attribuzione del senso nel modo del contagio patemico, della presa estesica, dell'empatico.

Note

1 http://www.fionatan.nl/video/91

2 Cfr. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, 1986.

3 Paolo Fabbri, Ocean without a Shore, in "*L'archivio del senso*", Quaderni della biennale, Milano, Edizioni et al., n. 1, 2009, pp. 27-47.

Bibliografia

Bal, M., 2012, "Facing: Intimacy Across Divisions.", in The Global and the Intimate: Feminism in Our Time. Edited by Geraldine Pratt and Victoria Rosner. New York, Columbia University Press, 119-144,.

Bering, H., 2002, *Bild-Antropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn; trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011.

Bertrand, D., 1985, *L'espace et le sens*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin.

Casetti, J., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano.

Corrain, L., Valenti, M., a cura, 1984, *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna

Deleuze, G., 1983, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit.

Fabbri, P., 1988, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.

Fabbri, P., 2009, "Bill Viola, ocean Without a Shore", in *L'archivio del senso*, Quaderni della Biennale, Edizioni et al., n.1, Milano, pp.27-47.

Freedberg, D., 1989, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Chicago Unversity Press; trad.it *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi 1993.

Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes sémiotiques –Documents*, n. 60.

Greimas, A. J., 1983, Du sens II, Paris, Seuil.

Greimas, A. J., 1970, Du sens, Paris, Seuil.

Greimas, A. J., 1987, De l'imperfection, Paris, Pierre Fanlac.

Greimas, A. J., 1991, *Sémiotiques des passions. Des états des choses aux états d'ame*, Paris, Seuil.

Goffman, E., 1986, *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Birmingham, Northeastern University Press.

Goodwin, C., Duranti, A., 1992, *Rethinking context: Language as an interactive phenomenon*, Cambridge, Cambridge University Press.

Landowski, E., 2009, "Avoir prise, donner prise", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 112, Limoges, Pulim.

Landowski, E., 2005, "Les interactions risquées", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 101-102-103, Pulim, Limoges.

Landowski, E., 2003, *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, Paris, PUF.

Landowski, E., 1997, *Présence de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, PUF.

Landowski, E., 1989, *La société reflechie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Seuil.

Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard.

Marrone, G., 2005, *La Cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi.

Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, , Torino, Einaudi.

Marsciani, F., 2007, *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, Franco Angeli.

Marsciani, F., 2012, *Ricerche Semiotiche, Vol. 1*, Bologna, Esculapio.

Metz, Ch., 1992, *L'enunciazione impersonale*, Cosenza, Bios.

Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty, M., 1964, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.

Tan, F., 2009, *Provenance*, Amsterdam, Rijksmuseum/Nieuw Amsterdam Uitgevers.

Stoichita, V., 1993, *L'instauration du tableau*, Klincksieck, Méridiens.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

Sensi e senso comune. La sinestesia come struttura basilare del consenso

Roberta Martina Zagarella

1. Introduzione

Uno dei punti teorici in cui la dimensione sensibile e quella linguistica si intersecano è l'analisi del senso comune nella sua doppia valenza di senso percettivo e senso linguistico.
In quest'ambito, una delle nozioni chiave che sta a cavallo tra le due sponde semantiche del senso comune è la nozione di *synaisthesis*, termine greco composto da *syn* (insieme) e *aisthesis* (sensazione o percezione), che, in linea generale, rimanda all'idea di un percepire insieme.
Prendendo le mosse dalla definizione aristotelica di sinestesia come co-sentire[1], come dispositivo biologico originario e pre-linguistico che fonda la vita in comune, si cercherà di mostrare che ruolo abbia questo sentire condiviso nel passaggio al senso comune che ha a che fare col consenso retorico.
Si proverà a far vedere in che misura la sinestesia costituisca uno dei presupposti del consenso, una delle condizioni di possibilità della creazione di uno spazio della certezza (intesa in senso vichiano-wittgensteiniano e non cartesiano), e che questo modo di intendere la sinestesia è un modo per rimettere in gioco la dimensione personale (intendendo il termine *persona* in senso perelmaniano) nelle pratiche argomentative. Dimensione che, invece, viene spesso accantonata nelle teorie contemporanee.
Si assumeranno come presupposti una prospettiva antropo-retorica e due premesse della retorica aristotelica:
(1) Lo spazio vitale della retorica è quello dell'azione, il cui oggetto è ciò che può essere diversamente da com'è (Cfr. Aristotele, *Rh.*, 1357a 13-15, *EN*, 1140b 1-2);
(2) La caratteristica ineliminabile e costitutiva dell'attività pratica è l'incertezza (Cfr. Aristotele, *Rh.*, 1357a 5 sgg., *EN*, 1112a 18, 1112b 33).

2. Sfumature del termine *synaisthesis*

In prima battuta si rende necessario rivolgere l'attenzione alla questione terminologica e chiarire cosa si intende per *synaisthesis*.
Da una breve panoramica sugli studi sulla sinestesia emerge che il termine viene adoperato con diverse sfumature. Riassumendo e semplificando, possiamo distinguerne quattro:
(1) In un primo senso la sinestesia indica il carattere polisensoriale della percezione, la possibilità di percepire simultaneamente uno stesso oggetto per mezzo di sensi diversi;
(2) In una seconda accezione l'esperienza sinestetica è quel fenomeno psichico considerato patologico, presente in almeno il 4% della popolazione (secondo un dato di Simner et al. 2006), di cui la forma più frequente è l'audizione colorata: un sinesteta è, per es., un individuo che esperisce regolarmente un'impressione di viola quando sente lo squillo di una tromba, o che quando sente nominare un numero lo sente di un determinato colore[2];
(3) Il terzo uso della parola *sinestesia* si riferisce ad una figura retorica, a quel particolare tipo di metafora che si realizza attraverso l'accostamento di due termini appartenenti a due sfere sensoriali differenti. Esempio: "[…] all'*urlo nero* della madre che andava incontro al figlio, crocifisso sul palo del telegrafo" (Quasimodo 1945, p. 41);
(4) Il quarto tipo di sinestesia è quello su cui ci soffermeremo. È l'accezione che si trova nelle opere di Aristotele e che può considerarsi come la matrice delle altre.

3. La *synaisthesis* nel Corpus aristotelico

Aristotele affronta il tema della sinestesia come interdipendenza dei sensi (accezione 1) in varie opere, tra cui il *De Anima*, il *De somno et vigilia* e il *De sensu*.
Quando distingue tra i *sensibili propri* di ciascun senso e i *sensibili comuni* a più di un senso di cui abbiamo una *percezione comune* non utilizza però il termine *synaisthesis*, ma la locuzione *koiné aisthesis*. Per *sensibili propri* Aristotele intende, per es., la vista per il colore, l'udito per il suono e il gusto per il sapore, mentre un esempio di *sensibile comune* è il movimento (come pure la quiete, il numero, la figura e la grandezza), perché un dato movimento è percepibile sia al tatto sia alla vista (Cfr. Aristotele, *DA*, 418a).
Ma non è questa l'accezione di sinestesia aristotelica sulla quale ci soffermeremo, quanto piuttosto quella che emerge prevalentemente dalle opere di etica: la *synaisthesis* come *co-sentire*, come sensorialità condivisa che funge da dispositivo biologico di base delle società animali[3].
Il termine *synaisthesis* compare nel *Corpus* aristotelico sette volte: tre nell'*Etica Eudemia*, due nell'*Etica Nicomachea*, una nell'*Historia animalium* e una nel *De audibilibus*. Sei volte in forma verbale e una volta come genitivo.
Nelle *Etiche* emerge all'interno delle riflessioni sulla politicità dell'animale umano e in particolare sull'amici-

zia. Nell'*Etica Eudemia* Aristotele afferma che "se vivere vuol dire sentire e conoscere, il co-vivere equivale a co-sentire (1. *synaisthanesthai*) e co-conoscere" (Aristotele, *EE*, 1244b 24-26, trad. it. di F. Lo Piparo in Lo Piparo 2003, p. 28).
E in relazione all'amicizia:

> Quanto al fatto che ricerchiamo per noi e ci auguriamo molti amici, mentre contemporaneamente diciamo che chi ha molti amici non ha alcun amico, entrambe le cose sono dette a ragione. Infatti, se è possibile vivere con molti e *partecipare con molti le proprie percezioni contemporaneamente* (2. *synaisthanesthai*), è sommamente desiderabile che essi siano i più numerosi possibile; ma, poiché ciò è difficilissimo, è necessario che l'attività dell'*unire le percezioni (*3. *synaistheseos)* sia riservata a pochi (Aristotele, *EE*, 1245b 20-25, trad. it. di A. Plebe).

La quarta e la quinta occorrenza si trovano nel libro IX dell'*Etica Nicomachea*, nel quale Aristotele ribadisce che:

> Il co-sentire (4. *synaisthanesthai*) (degli uomini) si forma nel co-vivere e nel partecipare-comunicarsi discorsi e ragionamenti: questo infatti sembra che sia per gli uomini il co-vivere e non, come per il gregge, il pascolare nello stesso luogo (Aristotele, *EN*, 1170b 10-14, trad. it. di F. Lo Piparo in Lo Piparo 2003, p. 29).

E aggiunge: "[…] La vita è desiderabile, e lo è soprattutto per gli uomini buoni, perché per loro esistere è cosa buona e piacevole (*giacché provano piacere co-sentendo (*5. *synaisthanomenoi) ciò che è buono per sé*)" (Aristotele, *EN*, 1170b 3-5, trad. it. di C. Mazzarelli, corsivo mio).
La sesta occorrenza del termine si trova nel libro IV dell'*Historia animalium* (Cfr. Aristotele, *HA*, 534b 18), nel capitolo dedicato ai sensi degli animali, in cui Aristotele utilizza il verbo (6. *synaisthanetai*) per affermare che gli insetti avvertono da lontano l'odore degli oggetti.
La settima (7. *synaisthanesthai*) si trova nel *De audibilibus* (Cfr. Aristotele, *DAud*, 803b 36) e indica l'incapacità dell'orecchio di cogliere gli intervalli nella percezione del suono.
In generale, le rare occorrenze del termine nel *Corpus* indicano un percepire condiviso e un afferrare o cogliere. Volendo trarre una definizione più specifica dall'utilizzo del concetto nelle *Etiche*, potremmo affermare che la *synaisthesis* è la facoltà biologica per mezzo della quale gli esseri viventi sentono congiuntamente e vivono in società. La *synaisthesis* non è una prerogativa del mondo umano, ma un tratto appartenente anche al mondo animale[4]. È una percezione condivisa da più individui che nel caso degli animali umani si forma nel vivere insieme e nel condividere discorsi e ragionamenti.

4. Co-sentire, simulazione incarnata e linguaggio

Oggi il *synaisthanesthai* aristotelico trova riscontri nell'indagine sui neuroni specchio e sulla simulazione incarnata, dalla quale emerge che esiste una forma diretta di comprensione dell'altro che si fonda sulla simulazione, che sembra svolgere una funzione anche rispetto alla comprensione del linguaggio[5].
L'ipotesi di Gallese (Cfr. Gallese 2003) è che fin dall'inizio della nostra vita abitiamo e condividiamo con gli altri uno spazio interpersonale, che occupa un ruolo importante anche in età adulta. In questo spazio, quando ci troviamo di fronte ad un comportamento altrui (azioni, emozioni, sensazioni) che richiede da parte nostra una risposta (reattiva o solamente attentiva) quasi mai siamo coinvolti in un processo di esplicita e deliberata interpretazione. L'approccio simulazionista supporta l'idea che lo spazio intersoggettivo di senso condiviso sia sostenuto dal meccanismo funzionale della simulazione incarnata, un meccanismo non conscio, automatico e pre-linguistico (Cfr. Gallese 2003, 2006). Nell'uomo, come nella scimmia, l'osservazione dell'azione implica una forma di simulazione della stessa. La simulazione consente di costruire un bagaglio di certezze implicite su noi stessi e contemporaneamente sugli altri, divenendo il meccanismo sotteso a molti aspetti della cognizione sociale: un meccanismo di risonanza attraverso cui il corpo modella le sue interazioni col mondo, che permette di mappare il sentire e l'agire dell'altro e che costituisce il fondamento biologico della socialità.
Poiché questo meccanismo non è una caratteristica esclusiva dell'animale umano, bisogna domandarsi quale sia la specificità del *synaisthanesthai* degli uomini e analizzare la relazione che intercorre tra il co-sentire come dispositivo biologico comune anche alle specie non umane e il linguaggio.
A questo proposito, Patrizia Violi e Paolo Virno mettono in luce due aspetti differenti e complementari dell'intreccio tra co-sentire e linguaggio.
Patrizia Violi (Cfr. Violi 2003, 2004) propone il co-sentire aristotelico come precondizione necessaria, ma di per sé non sufficiente, a spiegare il comportamento comunicativo degli umani. In breve, nel dibattito sulla dimensione pubblica del senso e nel tentativo di scardinare la doppia opposizione tra individuale e generale e tra privato e pubblico, Patrizia Violi pone l'accento sul fatto che né la comunicazione né la comprensione sono nozioni trasparenti, ma nonostante siano sfumate e sfuggenti *devono* essere postulate come qualcosa di non troppo problematico. Le nostre modalità comunicative appaiono caratterizzate non tanto dalla presunta regolarità dell'idealizzazione - sia sul piano dei significati linguistici sia su quello delle regole grammaticali - quanto dalla generale disponibilità ad accogliere *il senso dell'altro*. Almeno nel caso in cui vogliamo cooperare. Si tratta perciò di riconoscere non un senso già dato a priori nei termini, ma uno localmente definibile in base al tempo, alla situazione e ad una modalità relazionale. È proprio l'esistenza di un principio di cooperazione che va ripensata, secondo la Violi, in modo radicale: il principio di cooperazione non è un processo intera-

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

mente razionale e consapevole, ma si fonda sull'esistenza di un dispositivo non linguistico di predisposizione al senso in cui la disposizione alla relazione precede e fonda la soggettività e il linguaggio stesso. E questo dispositivo è rintracciabile nel *synaisthanesthai* aristotelico: il co-sentire starebbe quindi alla base della relazione e questa a sua volta rappresenterebbe lo sfondo che rende possibile la comunicazione. In quanto dispositivo biologico comune anche a specie non umane, esso sarebbe una precondizione necessaria ma non sufficiente a spiegare il comportamento comunicativo umano, che diventa però una nozione chiave per il necessario ripensamento della soggettività, dell'intersoggettività e della relazione all'interno delle discipline che si occupano di linguaggio.

Se da una parte però il linguaggio è reso possibile dal *synaisthanesthai*, esso ha anche la capacità di lacerare l'originario co-sentire, cui si deve l'immediata comprensione delle azioni e delle passioni di un altro uomo. Questo è l'aspetto su cui si concentra Paolo Virno (Cfr. Virno 2004). Invece di prolungare linearmente l'empatia neurofisiologica, il linguaggio la intralcia e a volte la sospende perché ha il potere di negare qualsiasi contenuto semantico. La negazione rende possibile all'uomo di non riconoscere il proprio simile, ma a sua volta può anche togliere la contraddizione parziale o totale che crea con la simpateticità neurale. Ciò che distinguerebbe la socialità umana dalla socialità di altre specie animali sarebbe quindi questa retroazione, questa tensione tra co-sentire naturale e pensiero proposizionale. Il risultato della doppia negazione linguistica genera una socialità in cui il discorso persuasivo prova a disattivare costantemente la disattivazione del co-sentire provocata dal linguaggio, creando così una nuova forma di sentire comune, caratterizzata dall'incertezza e da un equilibrio precario. Secondo Paolo Virno, lo spazio noicentrico della simulazione incarnata e la sfera pubblica rappresentano perciò i due modi affini e incommensurabili in cui si manifesta l'innata socialità della mente prima e dopo l'esperienza della negazione.

5. *Synaisthesis*, retorica e consenso

I due poli della costitutiva apertura agli altri - il co-sentire come condizione permanente e la sua fragilità - creano un equilibrio instabile tra violenza e cooperazione nel quale si innesta la retorica. Quando si analizza la questione da un punto di vista prettamente retorico[6] è possibile vedere in che modo questi due poli siano intrecciati e come le due sponde della nozione di senso comune convivano nello spazio pubblico.

Anzi, secondo Emmanuelle Danblon (Cfr. Danblon 2012), solo il modello retorico della *synaisthesis* aristotelica sarebbe in grado di spiegare come possa avvenire la ricostruzione di un mondo comune che riplasmi l'empatia e tenga conto del disaccordo.

Tuttavia, il tipo di retorica che si adatta a questi scopi è esclusivamente una retorica in cui l'emergenza delle emozioni e la dimensione personale siano inseparabili dall'aspetto strettamente argomentativo. Cosa che non è così scontata nelle teorie dell'argomentazione contemporanee, in cui il *pathos* e l'*ethos*[7] vengono spesso valutati come elementi di disturbo e come fallacie. Se si vuole, invece, rimettere in gioco la dimensione personale nell'argomentazione attraverso questo modo di intendere la *synaisthesis*, la nozione chiave è quella di consenso, usato in questa sede come sinonimo di accordo.

Le teorie dell'argomentazione contemporanee, frutto della cosiddetta rinascita della retorica nel secondo Novecento, si occupano, tra le altre cose, dell'indagine sullo statuto dell'accordo. Nella struttura argomentativa l'accordo si trova ai due estremi del processo: da una parte l'accordo è il punto di partenza dell'argomentazione, dall'altra è ciò che ne risulta. Al primo possiamo associare il co-sentire pre-linguistico, al secondo la sua versione post-predicativa. Il punto di partenza del cerchio argomentativo è il co-sentire come dispositivo biologico. Su di esso si innesta il discorso persuasivo, il cui tentativo sarebbe quello di ricucire la lacerazione creata dal linguaggio e il cui risultato non è affatto detto che coincida con il consenso. I prodotti dell'argomentazione stanno, infatti, in quel *continuum* che va dal pervenire ad un accordo all'assicurare una coesistenza nel disaccordo (Cfr. Amossy 2011). Il consenso, in senso lato, ingloba perciò anche la polemica e quelle situazioni in cui due posizioni divergenti si rivelano incommensurabili. Ma, affinché si possa mirare ad un consenso finale, bisogna ammettere una forma pre-argomentativa di accordo che dischiuda uno spazio della certezza retorica. È dunque necessario che l'accordo preliminare sia riconosciuto come elemento interno dell'argomentazione, cosa che era chiara già a Perelman e Olbrechts-Tyteca (Cfr. Perelman, Olbrecths-Tyteca 1958).

La nostra prospettiva può definirsi *antropologica* proprio per l'attenzione epistemologica che rivolge alla sfera dei fondamenti del discorso retorico. Se volessimo riformulare, a partire da quel che si è detto sulla *synaisthesis*, l'insieme di elementi di cui si costituisce il senso comune preliminare si potrebbe dire che il poter essere influenzati e l'influire sugli altri per mezzo del discorso costituiscono un tratto antropologico che ha come condizioni di possibilità:

- il concetto di relazione;
- il linguaggio;
- l'intersoggettività riplasmata dal linguaggio che contiene in sé anche la violenza e la possibilità del non riconoscimento;
- e la capacità di dare credito alla testimonianza degli altri.

Se il co-sentire sembra essere il fondamento biologico delle prime tre precondizioni della persuasione, sembra che possa essere considerato anche il meccanismo di base del cosiddetto *principio di credulità*.

6. Synaisthesis e principio di credulità

L'espressione *principio di credulità* è stata coniata da Thomas Reid. Nella *Ricerca sulla mente umana secondo i principi del senso comune* - nella quale l'autore esamina le facoltà umane a partire dall'analisi dei cinque sensi - Reid paragona la percezione delle cose esterne ottenuta per mezzo dei sensi alle informazioni che riceviamo in base alle testimonianze umane (Cfr. Reid 1764, p. 298). Secondo Reid, come sottolinea anche Marco Mazzeo (Cfr. Mazzeo 2005, pp. 56-62), la struttura corporea comune a tutti gli esseri umani costituisce la prima forma di apertura al mondo e l'impalcatura della conoscenza umana. I sensi e le connessioni intersensoriali fondano il senso comune ancorando le credenze alla percezione multimodale.

Per Reid la percezione e le informazioni ottenute dalle testimonianze degli altri sono due modi analoghi della conoscenza. La fiducia nelle dichiarazioni e nella testimonianza degli uomini si trova nei bambini ben prima che essi capiscano cosa sia una promessa (Cfr. Reid 1764, p. 301). Esiste perciò nella mente umana un'anticipazione che non deriva dall'esperienza, dalla ragione o da una convenzione, che è il principio del vivere dell'uomo in società affinché riceva dagli altri la parte maggiore e più importante delle sue conoscenze. Questo principio - il *principio di credulità* - è una disposizione a confidare nella veracità degli altri, a credere a quello che ci dicono (Cfr. Reid 1764, p. 302).

L'inclinazione a credere si conserva anche quando i bambini acquisiscono le nozioni di inganno e menzogna perché senza di essa nessuna proposizione sarebbe mai nota prima di essere sottoposta a un esame in prima persona. E poiché si manifesta con tutta la sua forza nei bambini e trova un limite nell'esperienza degli adulti, essa non è, secondo Reid, frutto del ragionamento o dell'esperienza, ma è una disposizione naturale analoga a quella per cui siamo portati in braccio prima di imparare a camminare. La debolezza del bambino rivela che questo sostegno è necessario. Fin quando non si impara a sospettare ponendo un limite all'autorità da cui inizialmente si è totalmente dominati.

7. Conclusioni: la dimensione personale nell'argomentazione

Questo tipo di riflessioni, che sono simili a quelle del *Della Certezza* di Wittgenstein e che non sono estranee alla filosofia contemporanea, devono necessariamente essere prese in considerazione in una teoria dell'argomentazione che voglia tenere conto della dimensione della persona.

Ciò che emerge da questo tipo di analisi e di ricerche contemporanee è, infatti, un'idea di un soggetto biologicamente insaturo e l'inscindibilità della triade aristotelica *ethos-pathos-logos*.

Per un verso, e questa è una strada già intrapresa[8], la dimensione emotiva e incarnata torna, su basi nuove, a essere elemento interno del discorso razionale come nella retorica aristotelica; e lo diventa in modo così preponderante che anche le teorie più asettiche e normative sono costrette a tenerne conto. Ma, dopo la svolta dell'*embodiment*, inizia a essere considerata come problematica con più frequenza anche la dimensione dell'*ethos*, che è la dimensione personale e relazionale del discorso. In senso lato rientrano tra le questioni dell'*ethos* le dinamiche dell'affidarsi ad un altro, dell'autorità, della responsabilità e della dimensione soggettiva del discorso, ma anche questioni come quella delle fonti del giornalismo o dell'*expertise* e così via.

Per fare un esempio, basti pensare che gli stessi teorici della pragma-dialettica - uno degli approcci oggi dominanti, che analizzano la pratica argomentativa in termini di regole e di mosse più o meno legittime per vincere una discussione - hanno recentemente elaborato il concetto di *manovra strategica* per integrare la struttura argomentativa dialettica con elementi retorici (Cfr. van Eemeren 2010).

La retorica argomentativa si caratterizza proprio per il ruolo che in essa assume la dimensione soggettiva su entrambi i piani, emotivo e interpersonale. Quello che sembra permanere nelle teorie che vanno per la maggiore, nonostante le presunte aperture retoriche degli studi sull'argomentazione, è una certa reticenza nei confronti del procedimento persuasivo, tanto che l'appello alle emozioni e all'*ethos* continua ad essere considerato fallace, e la maggior parte degli sforzi teorici sono volti a stilare liste di fallacie e di usi più o meno deragliati del discorso.

Viene allora da domandarsi se la cosiddetta svolta argomentativa della seconda metà del Novecento sia davvero avvenuta e si sia già in una nuova fase di diffidenza verso la retorica, o se non si sia ancora compiuta del tutto.

Va sottolineato che esistono scuole che oggi si occupano di argomentazione assumendo una prospettiva retorica, ma si tratta di una posizione minoritaria. Alla maggior parte delle teorie dell'argomentazione manca l'idea di retorica come antropologia della parola pubblica e come facoltà umana, l'idea che la retorica si innesti su meccanismi biologici e che proprio questi meccanismi sono ciò che la rende intrinseca alla politicità dell'animale umano. È come se, in primo luogo, il preferire un approccio normativo all'argomentazione implicasse una perdita di vista delle dinamiche argomentative reali in favore di un'idealizzazione troppo forte. In secondo luogo, è come se vi fosse un residuo eccessivamente razionalistico che impedisce una reale corrispondenza tra teoria e pratica argomentativa, nonostante le aperture che tutte le teorie dell'argomentazione contemporanee dichiarano di fare nei confronti della pragmatica.

E mi pare che molti problemi derivino da una scorretta concezione della soggettività nelle teorie dell'argomentazione. Se, invece, consideriamo il co-sentire come fondamento biologico dell'intersoggettività, se ripensiamo il concetto di relazione, se guardiamo al linguaggio

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716

come ciò che è reso possibile e al contempo lacera, ma anche ripristina la possibilità di un consenso, la nozione di soggettività che viene fuori è una soggettività che si lascia più facilmente integrare in una teoria dell'argomentazione perché coinvolge il soggetto in prima persona plurale. Il che significa sicuramente elaborare teorie molto più precarie da un punto di vista normativo, ma anche avere a che fare con quelle eccezioni che nello spazio pubblico sono le più difficili e le più importanti da dibattere.

Note

1 Traduzione proposta da Franco Lo Piparo. Cfr. Lo Piparo 2003.
2 Per queste due prime accezioni si rimanda a Mazzeo 2005.
3 Cfr. Lo Piparo 2003, Heller-Roazen 2007, Marks 2011.
4 Cfr. Lo Piparo 2003, pp. 28-29.
5 Cfr. per es. Gallese 2006, 2008, 2010; Gallese, Sinigaglia 2011; Wojciehowski, Gallese 2011.
6 Per punto di vista retorico si intende il punto di vista degli studi contemporanei di retorica e teoria dell'argomentazione nei quali rivive il progetto aristotelico. Cfr. Danblon 2013, Kopperschmidt 2000, Piazza 2004.
7 In questa sede si usano i termini *persona* ed *ethos* come sinonimi, benché essi appartengano a due tradizioni retoriche - quella perelmaniana e quella aristotelica - che non consentono di sovrapporli in generale.
8 Si pensi agli studi di Martha C. Nussbaum (Cfr. Nussbaum 2001), di Christian Plantin (Cfr. Plantin 2011), e così via.

Bibliografia

Amossy, R., 2011, "La coexistence dans le dissensus. La polémique dans les forums de discussion", in "Semen", 31 | 2011, mis en ligne le 01 avril 2011, consulté le 13 avril 2013, http://semen.revues.org/9051.

Aristotele, *DA*: *De Anima*, ed. by W. D. Ross, Oxford, Clarendon Press 1956.

Aristotele, *DAud*: *De Audibilibus*, ed. by I. Bekker, Berlin, Reimer 1831-1870.

Aristotele, *EN*: *Ethica Nicomachea*, ed. by I. Bywater, Oxford, Clarendon Press 1894; trad. it. di C. Mazzarelli, *Etica Nicomachea*, Milano, Bompiani 2000.

Aristotele, *EE*: *Ethica Eudemia*, ed. by I. Bekker, Berlin, Reimer 1831-1870; trad. it. di A. Plebe in Aristotele, *Opere (vol. 8)*, Roma-Bari, Laterza 1983.

Aristotele, *HA*: *Historia Animalium*, ed. by I. Bekker, Berlin, Reimer 1831-1870.

Aristotele, *Rh.*: *Ars Rhetorica*, ed. by W. D. Ross, Oxford, Clarendon Press 1959.

Cappuccio, M., a cura, 2006, *Neurofenomenologica. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Milano, Bruno Mondadori.

Danblon, E., 2012, "La rhétorique ou l'art de pratiquer l'humanité", in "Semen", n. 34, pp. 19-34.

Danblon, E., 2013, *L'homme rhétorique. Culture, raison, action*, Paris, Les Éditions du Cerf.

Eemeren, Frans H. van, 2010, *Strategic Maneuvering in Argumentative Discourse*, Amsterdam, John Benjamins B. V.

Gallese, V., 2003, "La molteplice natura delle relazioni interpersonali: la ricerca di un comune meccanismo neurofisiologico", in "Networks", n. 1, pp. 24-47.

Gallese, V., 2006, "Corpo vivo, simulazione incarnata e intersoggettività. Una prospettiva neuro-fenomenologica", in M. Cappuccio, a cura, 2006, pp. 293-326.

Gallese, V., 2008, "Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata", in "Culture Teatrali",

n. 16, pp. 13-38.
Gallese, V., 2010, "Le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività", in "La Società degli Individui", n. 37/1, pp. 48-53.
Gallese, V., Sinigaglia, C., 2011, "What is so special with Embodied Simulation", in "Trends in Cognitive Sciences", n. 15(11), pp. 512-519.
Heller-Roazen, D., 2007, *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation*, New York, Zone Books.
Kopperschmidt, J., a cura, 2000, *Rhetorische Anthropologie: Studien Zum Homo Rhetoricus*, München, Fink.
Lo Piparo, F., 2003, *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Roma-Bari, Laterza.
Marks, L. E., 2011, "Synesthesia, Then and Now", in "Intellectica", 2011/1, 55, pp. 47-80.
Mazzeo, M., 2005, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Macerata, Quodlibet.
Nussbaum, M. C., 2001, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press.
Perelman, C., Olbrecths-Tyteca, L., 1958, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France.
Piazza, F., 2004, *Linguaggio, persuasione e verità. La retorica nel Novecento*, Roma, Carocci.
Plantin, C., 2011, *Les bonnes raisons des emotions. Principes et method pour l'étude du discours* émotionné, Berne, Peter Lang SA.
Quasimodo, S., 1945, "Alle fronde dei salici", in Quasimodo, *Giorno dopo giorno*, Milano, Mondadori, 1957, p. 41.
Reid, T., 1764, "An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense", in W. Hamilton, a cura, *The Works of Thomas Reid*, Hildesheim, G. Olms Verglag 1983; trad. it. di A. Santucci, "Ricerca sulla mente umana", in T. Reid, *Ricerca sulla mente umana e altri saggi*, Torino, UTET 1996, pp. 93-330.
Ruggenini, M., Paltrinieri, G. L., a cura, 2003, *La comunicazione. Ciò che si dice e ciò che non si lascia dire*, Roma, Donzelli.
Simner, J., Mulvenna, C., Sagiv, N., Tsakanikos, E., Witherby, S. A., Fraser, C., Scott, K., Ward, J., 2006, "Synaesthesia: The prevalence of atypical cross-modal experiences" in "Perception", n. 35, pp. 1024-1033.
Violi, P., 2003, "Il senso dell'altro. Significati locali e comunicazione condivisa", in M. Ruggenini, G. L. Paltrinieri, a cura, 2003, pp. 101-120.
Violi, P., 2004, "Significati lessicali e pratiche comunicative. Una prospettiva semiotica", in "Italian Journal of Linguistics", 16/1, pp. 1-18.
Virno, P., 2004, "Neuroni mirror, negazione linguistica, reciproco riconoscimento", in "Forme di vita", vol. 2/3, pp. 198-206.
Wittgenstein, L., 1950-1951, *Über Gewißheit*, a cura di G. E. Anscombe, G. H. von Wright, Oxford 1974; trad. it. di M. Trinchero, *Della Certezza*, Torino, Einaudi 1978.
Wojciehowski, H. C., Gallese, V., 2011, "How stories make us feel. Toward an embodied narratology", in "California Italian Studies", vol. 2, n. 1.

EIC Serie Speciale
Anno VII, n. 17, 2013

ISSN (on-line): 1970-7452
ISSN (print): 1973-2716